HANDBOUND
AT THE
UNIVERSITY OF
TORONTO PRESS

76

I
5516

Revue de l'Art chrétien.

Revue de l'Art chrétien, publiée sous la direction d'un comité d'Artistes et d'Archéologues.

176395
28.11.22

XLIIIme VOLUME.

Cinquième série. — Tome xj. — 1900.

Adresser toutes les communications relatives à la Rédaction au Secrétaire de la Revue, Rue du Metz, 41, Lille.

Société de St-Augustin, Desclée, De Brouwer & Cie.

N
7810
R4
t.50

Revue de l'Art chrétien

paraissant tous les deux mois.

43me Année. — 5e Série.

Tome XI (XLIXe de la collection).

1re livraison. — Janvier 1900.

La cathédrale de Meaux.

AVEC son grand portail dévasté, sa haute tour du Nord recouverte d'arcatures, sa masse carrée de charpente, à toit pointu, revêtue d'ardoises et que l'on appelle la *Tour noire*, Saint-Étienne de Meaux est une des cathédrales les plus pittoresques de France. Mais, dira-t-on, comment osez-vous parler de cette tour noire que tout le monde voudrait voir disparaître ? Cette tour, répondrons-nous, ne nous déplaît pas. Elle forme un contraste étrange, singulier, avec la tour du Nord, et donne au portail un aspect tout à fait archaïque. Elle rappelle à nos souvenirs le vieux toit de tuiles brunes de la cathédrale d'Auxerre, toit qui existe aussi à Meaux, et le côté nord de la cathédrale de Rouen : on sent que les siècles ont passé là-dessus et y ont laissé leur empreinte. Cependant lorsque l'on pénètre dans l'édifice, le pittoresque tombe et on a devant soi une œuvre de grande envolée. En voyant la hauteur des arcades de la nef que surmonte le triforium, les fenêtres et la voûte ; en apercevant au fond du chœur les hardis piliers du rond-point cantonnés sur leur face d'une légère colonnette qui, partant du sol, s'élance d'un seul jet jusqu'à cette voûte ; en considérant les arcs brisés que supportent ces piliers, arcs d'un dessin très pur et qui forment avec ceux des chapelles du chevet une admirable perspective qui rappelle celle de Saint-Étienne de Bourges, on se dit que le gothique, art national et chrétien, a atteint l'idéal, et qu'il restera comme la plus haute expression de l'art de bâtir.

C'est en 1170 que fut commencée la cathédrale de Meaux. On ignore quel fut son premier architecte. Les travaux furent conduits lentement, et nous savons qu'en 1253, le maître de l'œuvre était Gauthier de Varinfroy. Soit que les fondations fussent insuffisantes ou que les matériaux n'eussent pas la résistance voulue ; l'édifice n'était pas encore achevé qu'il menaçait de

s'écrouler. On était alors en 1268, et le siège de Meaux était occupé par Jean de Poincy. Il tint un chapitre général dans lequel il fut arrêté qu'une restauration totale de la cathédrale serait entreprise. Cette restauration peut être considérée, à peu de chose près, comme une véritable réédification. Elle occupa la fin du XIIIe siècle, le XIVe,

Intérieur de la cathédrale de Meaux avant sa dernière restauration.

le XVe et même la première moitié du XVIe, qui vit se terminer la tour du Nord. De nos jours elle a subi de très importantes réparations, d'abord à l'extérieur, ensuite à l'intérieur. Tout récemment on s'est occupé des parties élevées de la nef, et on a rendu au chœur son aspect primitif. Par suite des siècles qu'a duré sa construction, il

existe dans la cathédrale de Meaux, surtout dans le transept et dans la nef, un mélange incroyable de styles. Toutefois, ici comme à Senlis, ce mélange de styles ne nuit pas à l'ensemble : tout se fond et s'harmonise en montant vers le ciel.

Nous allons essayer de décrire Saint-Étienne de Meaux, description difficile, si l'on tient à être clair. Aussi nous faudra-t-il l'étudier, parfois, non seulement travée par travée, mais encore demi-travée par demi-travée.

I. — Intérieur de la cathédrale.

SAINT-ÉTIENNE de Meaux se compose d'un porche intérieur, à deux travées, d'une nef à trois travées avec doubles bas-côtés et chapelles, d'un transept à cinq travées, d'une abside formée d'un chœur rectangulaire à trois travées, et d'un rond-point à sept travées, enfin, d'un pourtour du chœur, double dans la partie correspondant au chœur et aux deux premières travées du rond-point, simple dans celle correspondant aux cinq autres travées de ce rond-point, les chapelles absidales remplaçant ici le second bas-côté.

Porche.

Le porche est formé de deux travées dans sa profondeur; il se divise en trois parties dans sa largeur, parties correspondant à la nef et aux doubles bas-côtés. Le milieu de la première travée est occupé par le grand arc plein cintre qui supporte la tribune des orgues.

Disons, une fois pour toutes, que les piles et les piliers du porche, de la nef, du transept, ainsi que les piles du chœur, sont formés de colonnettes en faisceau.

Les deux demi-travées du porche, à droite, sont, dans leur ensemble, du XIVe siècle. Les bases des colonnettes du pilier engagé dans le mur du portail, celle du pilier qui leur fait suite, les chapiteaux à feuilles ondulées des colonnettes de ces piliers, les moulures toriques des deux arcs brisés, surélevés, qui les surmontent, ne permettent pas d'en douter. Les deux sections du triforium situées au-dessus de ces arcs et présentant des arcades trilobées, indiquent également le XIVe siècle. Quant aux deux fenêtres bouchées par la tour noire, qui viennent ensuite, elles sont du XVe siècle.

Les deux demi-travées de gauche nous paraissent être du XVe siècle, sauf le pilier engagé dans le mur du portail, les bases de ses colonnettes ayant le caractère du XIVe. Les dites colonnettes n'ont pas de chapiteaux. Le second pilier est du XVe siècle. Les bases de ses colonnettes et leurs chapiteaux de feuilles largement découpées l'indiquent suffisamment. Les arcs surélevés de ces deux demi-travées ont des moulures toriques auxquelles se mêlent des moulures anguleuses. Les deux sections du triforium sont du même siècle, ainsi que les deux fenêtres bouchées de ce côté par la tour du Nord.

Les deux piles de la nef forment la limite du porche.

Nef.

La pile droite de la nef nous semble plutôt appartenir au XIVe siècle qu'au XVe. Les bases de ses colonnettes sont du XIVe. Sur leurs colonnettes on voit des feuilles de ce siècle et du suivant.

Les deux demi-travées qui viennent après cette pile sont du XVe. Ici le doute n'est plus possible. Bases et chapiteaux des colonnettes des deux piliers, moulures prismatiques des deux arcs, tout indique cette dernière période du gothique. Sur le premier pilier, au-dessous des chapiteaux, sont deux dragons grimpants, armes ou symbole

de Jean du Drac, évêque de Meaux de 1458 à 1473. Sur le second pilier, vers le milieu, sont trois coquilles surmontées d'une crosse épiscopale, armes de Jean Lhuillier, qui occupa le siège de Meaux de 1483 à 1500. Ces sculptures datent les piliers d'une façon certaine. Les sections du triforium de ces demi-travées étaient de la même période. On vient de les refaire dans le style du XIIIe siècle, pour les harmoniser avec d'autres sections du triforium de la nef. Ce travail, malgré le mérite qu'il peut avoir comme exécution, ne nous paraît pas heureux. Il a l'inconvénient de montrer des sections de triforium plus anciennes comme style que les piliers et les arcs qui les supportent ; il jette un trouble de plus dans un édifice déjà si troublé. Prétendre harmoniser la cathédrale de Meaux est un rêve. Pour cela il faudrait la démolir et la reconstruire tout entière. Les deux fenêtres des demi-travées ont aussi été refaites, à meneaux lisses et dans le style du XVe siècle.

Avec la cinquième demi-travée, nous sommes en présence de la construction primitive, c'est-à-dire d'une partie de l'édifice commencé en 1170 et qu'il fallut réédifier en 1268. L'arc de cette travée a des moulures toriques. S'il porte à droite sur le second pilier de la nef, qui est du XVe siècle, il porte à gauche sur les colonnettes engagées dans la pile du transept, et qui sont, comme cette pile elle-même, du XIIIe siècle. Les bases et les feuilles en crochet de leurs chapiteaux en font foi. La section du triforium de cette demi-travée est du même siècle. Elle est formée de quatre petits arcs brisés portant sur cinq colonnettes dont les chapiteaux présentent des feuilles interprétées dans le goût du gothique primitif. Cette section est authentique : elle a été restaurée, mais non refaite comme celles qui la précèdent. La fenêtre située au-dessus, qui était ancienne, a été refaite aussi dans le style des deux précédentes [1].

La pile gauche de la nef est du XVe siècle ; les bases et les chapiteaux de ses colonnettes l'attestent.

La première demi-travée qui suit est du même siècle. Son pilier, son arc, sa section de triforium et sa fenêtre, bouchée de ce côté comme celles du porche par la tour du Nord, nous l'attestent également.

La deuxième demi-travée est singulière. Son pilier a tout le caractère du XVe siècle, mais son arc est formé de moulures toriques et prismatiques, et sa section de triforium appartient à la construction primitive. Elle est semblable à celle de la dernière demi-travée du côté droit de la nef. La fenêtre, qui était ancienne, a été refaite sur le modèle de celles du même côté droit. Il est évident que le pilier de cette demi-travée a été refait au XVe siècle ; et il ne serait pas surprenant que le pilier précédent eût aussi été refait, puisque la section du triforium va d'un pilier à l'autre.

La troisième demi-travée appartenait à la construction primitive, mais elle est bien altérée. Son arc porte à gauche sur le pilier du XVe siècle, et à droite sur les colonnettes engagées dans la pile du transept, colonnettes qui étaient, comme cette pile, du XIIIe siècle, mais qui, pour la plupart, ont été refaites au XVe ou au XVIe siècle. Cet arc est aussi formé de moulures toriques et prismatiques. La section de triforium placée au-dessus était semblable à la précédente, appartenant également à la construction primitive. Malheureusement elle a dû être retouchée en même temps que les colonnettes dont nous venons de parler, car sur les cinq petites colonnettes de ses arcades

1. Voir au sujet de cette réfection l'article de M. E. Jouy : *Le Triforium de la Cathédrale de Meaux*, publié dans la *Revue de l'Art chrétien*, année 1898.

les trois du milieu ont été refaites dans le même style. La fenêtre qui était ancienne, a été transformée comme les quatre autres. Seules les cinq fenêtres bouchées par les tours n'ont pas été touchées.

Les deux piles du transept sur lesquelles nous reviendrons tout à l'heure, terminent cette nef qui déconcerte à première vue par le mélange de styles qui s'y rencontrent. Ce n'est que par une étude très méthodique que l'on finit par en être maître, et encore ne faut-il pas se flatter de n'avoir commis aucune erreur au milieu de ces reconstructions, de ces remaniements, de ces retouches qui apparaissent sur tous les points.

Bas-côtés.

Les doubles bas-côtés de la nef de Meaux sont soutenus par quatre piliers au Nord et quatre au Midi. Les piliers répondant aux piles de la nef et du transept sont formés de colonnettes en faisceau, sauf un qui est cantonné en croix; les piliers correspondant à ceux de la nef, sont monocylindriques. Les bas-côtés ont une élévation égale à celle des arcades de la nef, ce qui contribue à donner à l'édifice cette légèreté et cette élégance qui charment au premier coup d'œil.

Le premier pilier du double bas-côté droit ou du Midi est du XIVe siècle. Il peut être considéré comme faisant partie du porche. Le deuxième et le troisième, qui sont monocylindriques, appartiennent à la construction primitive. Le quatrième, cantonné en croix, a tous les caractères du XIVe siècle. Il peut être considéré comme faisant partie du transept.

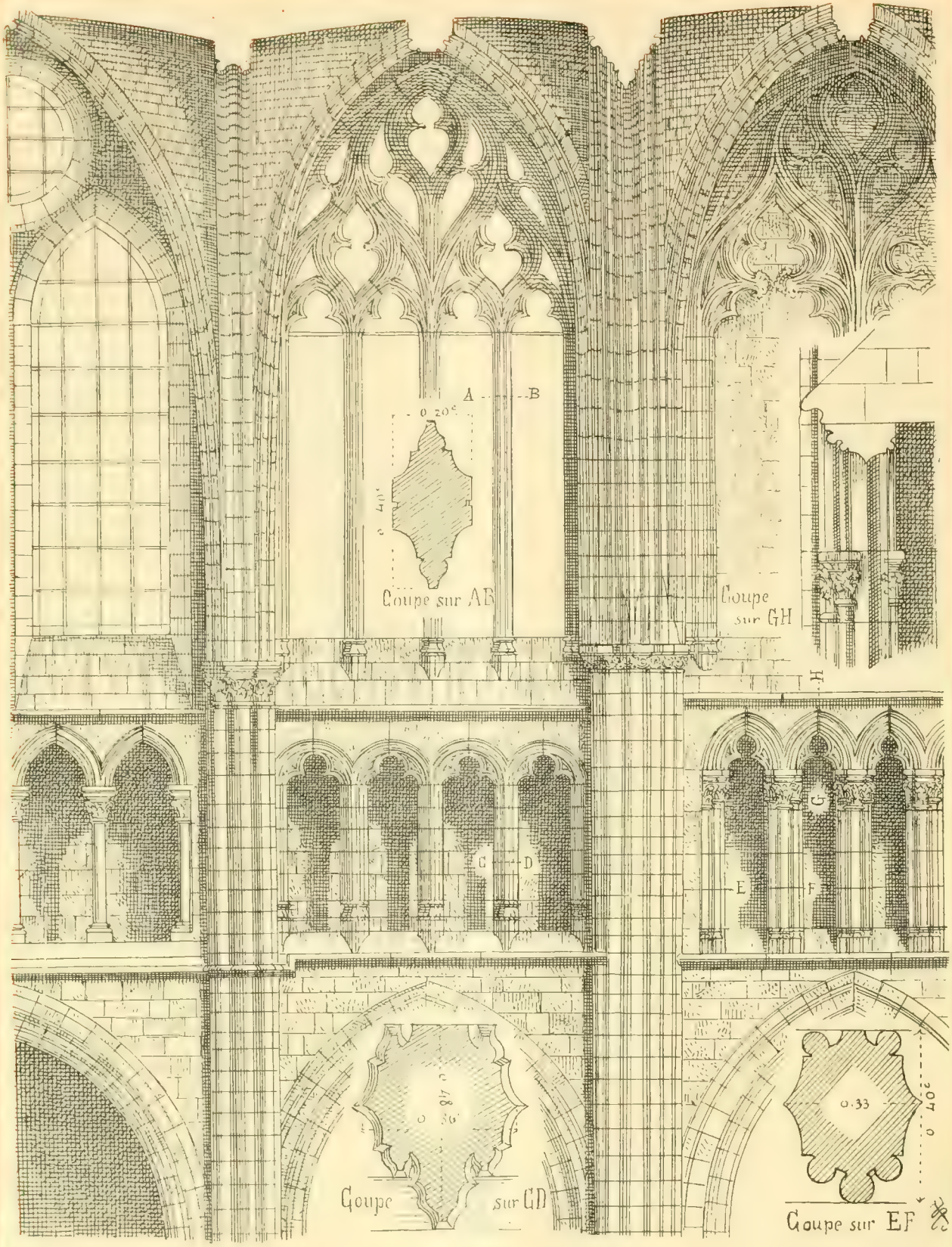
Le premier pilier du bas-côté gauche ou du Nord, est du XVe siècle. Il peut être considéré comme faisant partie du porche. Le deuxième et le troisième, qui sont monocylindriques, appartiennent à la construction primitive. Le quatrième a ceci de particulier que sa base est du XVe siècle lorsque son chapiteau est du XIIIe. Il peut être considéré comme faisant partie du transept.

Les premiers constructeurs, ceux de 1170, avaient élevé une tribune dans le pourtour du chœur et dans les bas-côtés de la nef. Cette tribune, qui exerçait sans doute une poussée trop forte sur les piliers et sur les murs de l'édifice, fut supprimée par ceux de 1268. Aussi nos quatre piliers monocylindriques qui supportaient les tribunes des bas-côtés, n'avaient-ils pas alors l'élévation qu'ils ont aujourd'hui. Mais lorsque les tribunes furent supprimées, on les suréleva de moitié et on réemploya leurs beaux chapiteaux. Des tribunes démolies, il reste des vestiges, colonnettes et chapiteaux, à demi-hauteur dans les doubles bas-côtés, au Midi et au Nord, savoir : sur les piliers séparant les chapelles, sur les piliers du transept engagés dans les murs de clôture, enfin sur les piles mêmes du transept.

Dans chaque double bas-côté il existe deux chapelles correspondant aux deuxième et troisième travées de la nef. Elles sont des XIVe, XVe et XVIe siècles. Chacune d'elles est éclairée par une fenêtre.

Le double bas-côté droit est éclairé par les deux fenêtres du porche, par une large fenêtre correspondant à la première travée de la nef, et par les deux fenêtres des chapelles. Le double bas-côté gauche est éclairé par les deux fenêtres du porche et par deux fenêtres des chapelles. Il n'existe pas dans ce double bas-côté de fenêtre correspondant à la première travée de la nef.

La lumière de ces neuf fenêtres s'ajoutant à celle des cinq fenêtres de la nef non bouchées et à celle que donne la partie supérieure de la rose du portail, jette une note joyeuse dans toute cette première partie de la cathédrale.



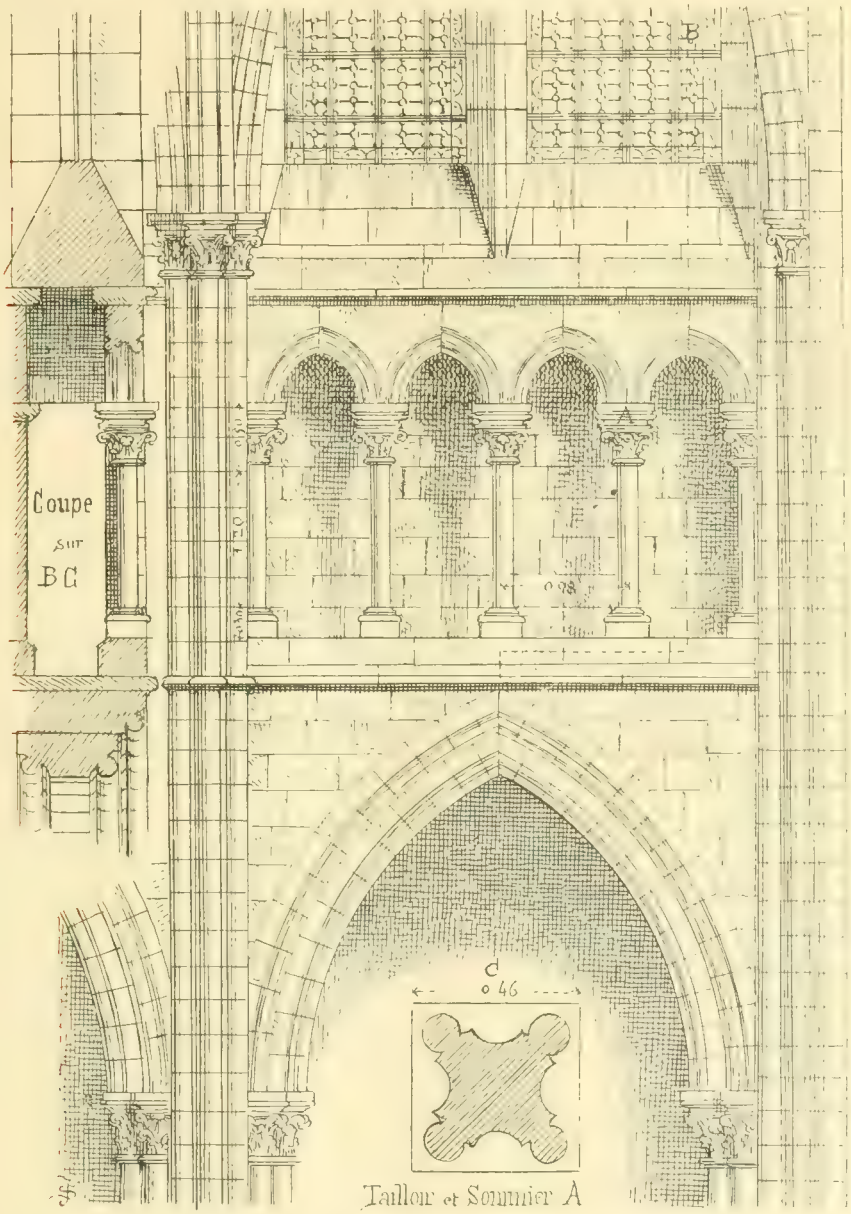
Travées de la cathédrale de Meaux [1].

1. Nous croyons utile de reproduire ici les deux vues intérieures de la cathédrale de Meaux dues à Monsieur le chanoine Jouy, et que nous avons publiées antérieurement.

Transept.

Le transept est, au point de vue des proportions, en parfaite harmonie avec la nef.

La pile du croisillon droit appartient à la construction primitive. Le pilier qui vient ensuite est le dernier du bas-côté droit; il a, ainsi que nous venons de le dire, le caractère du XIVe siècle. Le second pilier, engagé dans le mur de clôture, appartient, comme base, à la construction primitive, et



Section du triforium de la cathédrale de Meaux.

comme chapiteau, au XIVe siècle. Les deux arcs ont des moulures toriques. Les deux sections de triforium sont faites sur le modèle du triforium du chœur dont il sera bientôt question, et les fenêtres de ce côté sud-ouest du croisillon sont du XIVe siècle. La pile droite du chœur, qui fait face à celle du croisillon, appartient à la construction

primitive. Le pilier qui vient ensuite fait partie de la construction de 1268, ainsi que le pilier engagé dans le mur de clôture. Le premier arc des deux arcades est surélevé, le second est normal. Les deux sections de triforium sont semblables à celles qu'elles regardent, et les deux fenêtres de ce côté sud-est du croisillon sont également du même style que les deux du côté opposé. La face sud du croisillon est couverte jusqu'à la galerie de fort belles arcatures. La galerie se compose de quatre fenêtres formées, chacune, de deux verrières surmontées d'une rose. Puis vient la grande fenêtre composée de huit verrières au-dessus desquelles se voit la rose principale formée de bâtons entre-croisés, réunis deux à deux à leurs extrémités, par de petits arcs brisés, motif original que nous n'avons vu qu'ici.

La pile du croisillon gauche appartient à la construction primitive. Le pilier qui vient ensuite est le dernier du double bas-côté gauche, et qui présente, ainsi qu'il a été dit, une base du XVe siècle et un chapiteau du XIIIe. Le pilier engagé dans le mur de clôture est tout entier du XIIIe siècle, de la construction primitive. Les deux arcs ont des moulures toriques. Les deux sections de triforium appartiennent à la même construction. Elles sont du même style que celles de la nef dont il a été question plus haut. Les deux fenêtres de ce côté nord-ouest du croisillon sont aussi du XIIIe siècle. La pile gauche du chœur, qui fait face à celle du croisillon, appartient à la construction primitive. Le pilier qui vient ensuite fait partie de la construction de 1268, ainsi que le pilier engagé dans le mur de clôture. Et comme il est dit que rien ne se ressemblera dans la cathédrale de Meaux, les arcs des deux arcades sont des arcs aigus. Les deux sections de triforium sont semblables à celles du croisillon droit, et les deux fenêtres de ce côté nord-est du croisillon sont du XIVe siècle. La face nord du croisillon est couverte jusqu'à la galerie à jour d'arcatures aussi riches que celles de la face sud du croisillon droit. La galerie à jour se compose aussi de quatre fenêtres ayant chacune deux verrières. Puis vient la grande fenêtre avec ses huit verrières et sa rose semblable à celle de la grande fenêtre du Midi.

Dans son ensemble, ce transept est de la fin du XIIIe siècle ou plutôt du commencement du XIVe. Construit après l'abside par les hommes de 1268, il a dû précéder, de peu d'années, il est vrai, les parties du porche et du portail attribuées à Nicolas de Chaumes, comme nous le verrons tout à l'heure.

Chœur.

Les deux piles du chœur, ainsi que nous venons de le dire, sont de la construction de 1170. Les six arcades basses qui les suivent, trois à droite et trois à gauche, et qui forment la partie rectangulaire de ce chœur, appartenaient dans leur entier, à l'origine, à la même construction; mais en 1268 ou un peu plus tard, on substitua à leurs piliers monocylindriques des piliers cantonnés en croix. Il ne reste donc plus de la première construction que les grands arcs. Ces six arcades sont surmontées des arcades de l'ancienne tribune supprimée. Chaque section de ces dernières se compose d'un grand arc dans lequel s'inscrivent deux arcs plus petits, surmontés d'une rose. On ne peut rien imaginer de plus fin, de plus léger que ces arcades qui paraissent une résille de pierre jetée entre les piliers. Nous voici au rond-point.

Le rond-point est la partie la plus remarquable de tout l'édifice, le chef-d'œuvre des constructeurs de 1268. Deux piles assez

minces le séparent des arcades basses. Puis viennent ces six merveilleux piliers ayant environ treize mètres de hauteur, et cantonnés chacun d'une seule colonnette qui part du sol pour monter d'un seul jet jusqu'à la voûte dont elle reçoit une des délicates nervures sur son imperceptible chapiteau. Les arcs que supportent ces piliers sont des arcs brisés normaux d'un dessin irréprochable. Ils se composent d'un double rang de claveaux, chaque rang se composant lui-même d'un tore, d'un cavet et d'un plat.

Le triforium semble avoir été inspiré par les belles résilles qui se voient au-dessus des arcades basses. Chacune des sections du rond-point est formée d'un grand arc brisé dans lequel sont inscrits deux autres arcs, subdivisés eux-mêmes en deux autres petits arcs. Sur ces quatre petits arcs, sur les deux arcs moyens, et dans les écoinçons du grand arc sont des trèfles à jour. C'est ce dessin qui a été reproduit pour le chœur et pour les trois faces du triforium du transept, avec cette différence qu'il n'y a là qu'un grand arc subdivisé en deux autres arcs.

Après le triforium viennent les hautes fenêtres formées de deux grandes verrières trilobées et surmontées d'une rose à six lobes. Ces fenêtres, comme à Saint-Étienne de Bourges, semblent un peu courtes, étant donnée la hauteur des arcades. Mgr Allou, dans sa notice sur sa cathédrale, dit avec raison que ce défaut serait à peine sensible, si la galerie était éclairée et se liait avec les grandes verrières ([1]).

Tel est le chœur de Meaux ([2]). On peut trouver ailleurs de plus vastes proportions, mais rien qui soit plus svelte, plus gracieux, plus élégant. Éclairé par ses treize fenêtres, il apparaît à celui qui entre de bonne heure dans la cathédrale, comme un décor léger, flottant dans l'aube matinale, et le soir, lorsque les ombres commencent à tomber des voûtes, ses lignes s'affermissent, s'accentuent, et il se montre alors dans la solennelle beauté de son incomparable structure.

Passons au pourtour.

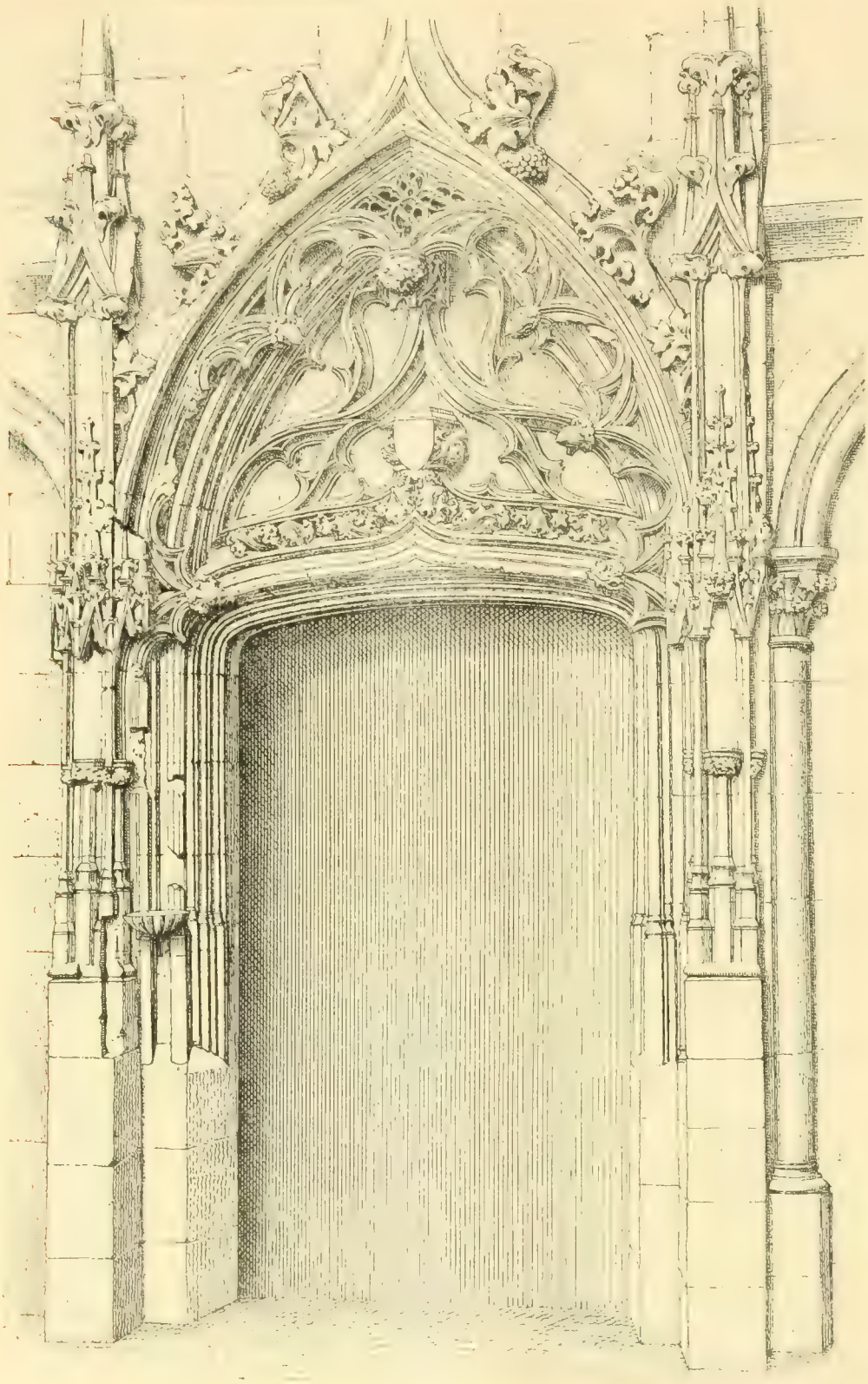
Pourtour du chœur.

Le pourtour du chœur appartient, lui aussi, à la construction de 1268. Il est soutenu dans sa partie rectangulaire, formée d'un double bas-côté, par huit piliers, quatre à droite et quatre à gauche, en comptant les deux premiers qui figurent dans le transept. Ces piliers, cantonnés en croix, sont admirables. Élégants, délicats, ils ont une élévation égale à celle des piliers du rond-point. La partie circulaire du pourtour n'a qu'un bas-côté, le second étant remplacé par cinq chapelles absidales. Ces chapelles aussi hautes que les arcades du rond-point, forment avec elles la belle perspective que l'on aperçoit du bas de la nef, et achèvent de donner à toute l'abside un superbe élancement. Elles ont été complètement refaites, sur le modèle des anciennes, de 1858 à 1869, nous dit Mgr Allou. Cependant il nous semble bien qu'un certain nombre de colonnettes ont été réemployées avec leurs chapiteaux. N'oublions pas de mentionner la jolie petite porte du XVe siècle qui existe dans la troisième travée de la partie rectangulaire gauche du pourtour.

La partie rectangulaire du pourtour, prise dans sa totalité, est éclairée par huit fenêtres à quatre verrières. Les chapelles absidales ont des fenêtres à une seule verrière. La chapelle du chevet a cinq fenêtres,

1. Mgr Allou, *Notice historique et description de la cathédrale de Meaux*, in-8°, 1871. Meaux, Le Blondel.

2. Nous venons de donner la description du chœur, tel qu'il existait à l'origine et tel qu'il existe aujourd'hui après la dernière restauration et l'enlèvement des grands tableaux posés au-dessus des stalles.



Porte du XVe siècle au pourtour du chœur, à gauche, ornée de vigne et de chou frisé ou de chicorée.

les deux chapelles qui l'accompagnent à droite et à gauche en ont également cinq, et les deux dernières en ont quatre, ce qui donne dix-neuf fenêtres pour les cinq chapelles. La lumière ne manque pas dans le pourtour.

Voûtes.

Les voûtes de la cathédrale sont aussi élégantes que le vaisseau qu'elles abritent. Celles du porche sont du XVe siècle; on les reconnaît aux moulures prismatiques de leurs arcs ogives. Mgr Allou dit dans sa notice que les trois dernières travées de la nef ont à leurs voûtes des nervures anguleuses. Or, comme pour lui le porche faisait partie de la nef, il en résulte que la voûte de la première travée de la nef devrait présenter ces nervures. Cependant aujourd'hui cette section de voûte a des arcs ogives toriques, ce qui indique qu'elle a été récemment refaite. Les voûtes des deux autres travées de la nef, celles du transept et du chœur, ont également des arcs ogives toriques. Mgr Allou dit encore que les voûtes du chœur ont été refaites en grande partie au XVIIIe siècle.

Maintenant que nous avons vu l'intérieur de l'édifice, jetons un coup d'œil sur l'extérieur.

II. — Extérieur de la cathédrale.

Grand portail.

Le grand portail de Meaux nous paraît très beau dans son ensemble. La porte droite et la porte centrale, ornées de frontons triangulaires, sont du XIVe siècle, surtout la porte droite, car la porte centrale est sur l'extrême limite qui sépare l'art du XIVe siècle de celui du XVe. La porte gauche, ornée d'un petit fronton en accolade, est du pur XVe.

« En 1326, dit M. Anthyme Saint-Paul, « débarrassés de toute préoccupation du « côté oriental, les chanoines se virent en « état d'entreprendre l'achèvement de la nef « et l'érection du grand portail occidental « avec ses tours. M. Henri Stein a décou- « vert l'acte qui nous met au courant de « leurs projets et nous révèle le nom de « l'architecte à qui ils accordèrent leur con- « fiance, Nicolas de Chaumes [1].» Cet architecte a dû construire la porte droite, la partie droite du porche dans laquelle cette porte donne accès, peut-être la porte centrale et le pilier engagé du porche gauche qui nous paraît être du XIVe siècle. Pendant longtemps les travaux de la cathédrale durent être suspendus, puisque ce n'est qu'au XVe que l'on acheva la nef, entre ce qui restait de la construction primitive et ce qu'avait édifié Nicolas Chaumes.

Toutes les grandes statues qui décoraient les trois portes ont été brisées en 1562 par les Protestants. Les portails de Saint-Étienne de Meaux, de Saint-Etienne de Bourges et de Notre-Dame de Rouen témoignent de la manière dont ces hommes, qui se disaient persécutés, respectaient eux-mêmes la liberté religieuse et l'art national. Au trumeau de la porte centrale, consacrée au Sauveur, devait se dresser sa statue. Dans les ébrasements étaient six statues d'évêques de Meaux, car on lit encore sur le contrefort qui sépare cette porte de celle de droite l'inscription suivante, gravée dans la pierre : *Ce sont les saincts evesques de lègle de ceans.* Le tympan, fort détérioré, représente le Jugement dernier. Dans la zone inférieure les morts sortent de leurs tombeaux, dans la zone du milieu les anges sonnent de la trompette, et entre les anges sont quatre personnages qui, selon la tra-

1. Anthyme Saint-Paul. Article sur *Meaux* dans le *Dictionnaire géographique de la France*, publié par M. Joanne. Librairie Hachette.

dition, seraient d'un côté la reine Jeanne de Bourgogne avec saint Jean-Baptiste, et de l'autre Philippe de Valois avec son patron l'apôtre saint Philippe. Au sommet apparaît le Sauveur entre deux anges. Au trumeau de la porte droite, consacrée à la Vierge, devait se trouver sa statue. Le tympan raconte : dans la zone inférieure l'Annonciation, la Naissance de Jésus et l'Adoration des mages ; dans la zone du milieu, la mort de Marie, et au sommet on la voit assise dans le ciel auprès de son divin Fils. Au trumeau de la porte gauche, consacrée à saint Jean-Baptiste, on devait voir sa statue. Le tympan nous donne dans la zone inférieure, la Décollation du saint Précurseur, le repas pendant lequel on apporte sa tête à la fille d'Hérodiade ; dans la zone du milieu, la Naissance de Jean-Baptiste et son père Zacharie écrivant sur une tablette le nom de l'enfant, enfin, au sommet, un *Agnus Dei* entre deux anges. Dans les voussures des trois portes sont des anges, des saints, des saintes, et peut-être encore d'autres personnages.

Il est assez difficile d'apprécier la statuaire de Meaux dans l'état où elle se trouve actuellement. Ce que le marteau calviniste n'avait peut-être qu'effleuré, a été très endommagé, pour ne pas dire détruit, par le temps, la pierre probablement n'étant pas résistante. Cependant, lorsqu'on examine attentivement ces débris, on s'aperçoit que si l'ensemble de la composition n'avait pas beaucoup de grandeur, l'exécution en était fine et délicate. Plusieurs de ces petites figures, échappées à la destruction, sont gracieuses, souriantes, et dans les plis de leurs vêtements on reconnaît le travail d'un ciseau tenu par une main très habile. D'ailleurs, à partir du XIVe siècle, nos sculpteurs soignèrent le modelé et recherchèrent la perfection des détails. L'idéalisme s'était envolé avec le XIIIe siècle, mais le réalisme, qui lui succédait, donnait des œuvres fort étudiées.

Une longue frise des XIVe et XVe siècles, en fort mauvais état, qui court au-dessus des portes, les sépare du premier étage de la façade.

Ce premier étage présente dans sa partie centrale une belle rose flamboyante, inscrite dans un grand arc brisé et reposant sur de petites arcatures. Malheureusement le bas de cette rose est bouché. A droite de la rose se trouve la tour noire, toute ardoisée, dont le toit pointu, que surmonte une petite croix, ne dépasse pas le pignon de la nef. A gauche se trouve le premier étage de la tour du Nord décoré de deux rangs d'arcatures du style le plus fleuri.

Une frise détruite au-dessus de la rose, mais existant encore au-dessus de la tour du Nord, sépare ce premier étage de la façade du second.

Le second étage se compose d'une galerie placée au-dessus de la rose et du pignon de la nef dans la petite rosace duquel on a mis une horloge. A droite monte le toit de la tour noire, et à gauche se trouve le deuxième étage de la tour du Nord, percé de deux longues fenêtres ornées de petits frontons en accolade, et au-dessus desquelles on aperçoit une assez large frise.

Ces deux étages du portail sont du XVe siècle.

Au-dessus de la frise dont nous venons de parler, s'élève le troisième étage de la tour. Là sont les cloches. Le mur est percé de deux fenêtres remplies par les abat-sons. Ces fenêtres sont courtes, mais on les a prolongées, en quelque sorte, par des arcatures qui descendent jusqu'à la base de ce troisième étage qui est du XVIe siècle. Les autres arcatures qui se trouvent de chaque côté des fenêtres indiquent claire-

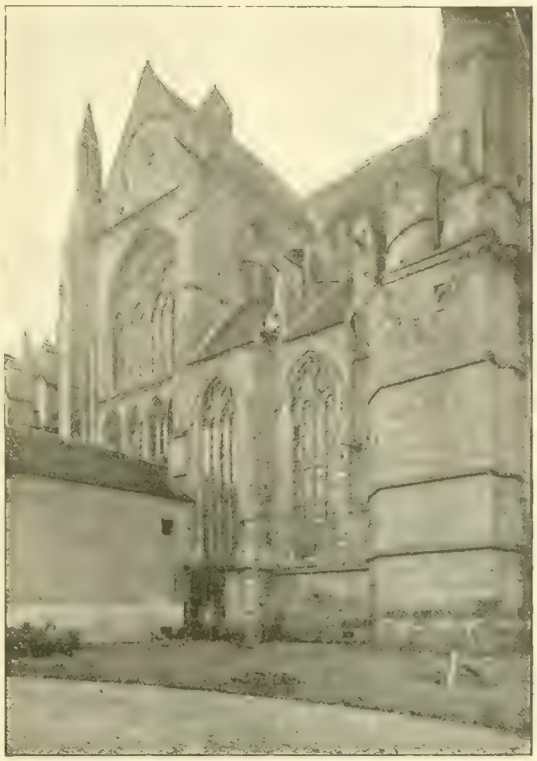
ment cette date. La tour se termine par une balustrade en pierre. Ses petits contreforts sont surmontés à trois de ses angles par de légers clochetons qui de loin ont assez la forme de bouteilles. Le quatrième, qui menaçait de tomber, a été enlevé.

Le contrefort nord de la façade est couvert d'arcatures jusqu'au troisième étage de la tour exclusivement. Les deux contreforts du milieu, qui ne dépassent pas la galerie située au-dessus de la rose, ont des arcatures jusqu'à la grande frise existant sous cette rose. Le contrefort sud qui se termine brusquement à cette frise, possède la même décoration. Enfin, pour ne rien oublier, disons que sur les murs de la façade, entre les frontons des trois portes et les contreforts, sont des rangs d'arcatures rongées par le temps. Quant aux trois frontons, ils présentent dans leurs triangles des ornements indiquant bien le XIVe siècle, la fin de ce siècle et le XVe.

Portails méridional et septentrional.

Nous dirons peu de chose des portails latéraux dont les parties hautes ont été décrites lorsqu'il a été question du transept.

Le portail méridional s'appelait autrefois *Portail aux Lions*, probablement parce que des lions y étaient représentés. Sa porte a été refaite de 1832 à 1835. Les anciennes sculptures qui ont été conservées sont fort détériorées. La voussure avait trois cordons de statuettes, anges et saints. Il n'en reste plus que deux. Le tympan représente le martyre de saint Étienne. Dans la zone inférieure, Étienne parle aux Juifs et il est chargé de chaînes ; dans celle du milieu, il est lapidé et on l'ensevelit ; au sommet, on voit le Christ entre deux anges. La statue du saint diacre, qui devait orner le trumeau, n'existe plus ; et les six apôtres qui sont dans les ébrasements ont perdu leur tête. De chaque côté de la porte sont des arcatures dans lesquelles on voit quatre statues, deux à droite et deux à gauche. On reconnaît à gauche saint Denis, le grand apôtre de la région parisienne. Il porte sa tête entre ses mains. On pense que les trois autres personnages sont saint Saintin, saint Faron et saint Fiacre. Les têtes de ces trois statues ont été brisées comme celles des



Portail septentrional de la cathédrale de Meaux.

Apôtres. Pour conserver la tradition, les sculpteurs modernes ont mis un gros lion dans la partie refaite. Les statues devaient être belles, à en juger par ce qui reste de leur draperie.

Le portail septentrional a une porte très simple. Au XVIe siècle, on eut l'absurde idée d'appuyer contre elle la sacristie haute de la cathédrale, et on ne peut voir que sa partie inférieure, c'est-à-dire les colonnettes qui supportent son arc rendu invisible, et

son trumeau auquel est appuyée une statue de saint Étienne. Cette statue, œuvre du XIIIe siècle, ainsi que l'indique la vigne interprétée qui se voit derrière sa tête, n'a pas été plus épargnée que les autres. Le visage n'existe plus, et le reste est mutilé. Le saint était représenté portant la dalmatique, et tenant dans sa main gauche le livre des Évangiles.

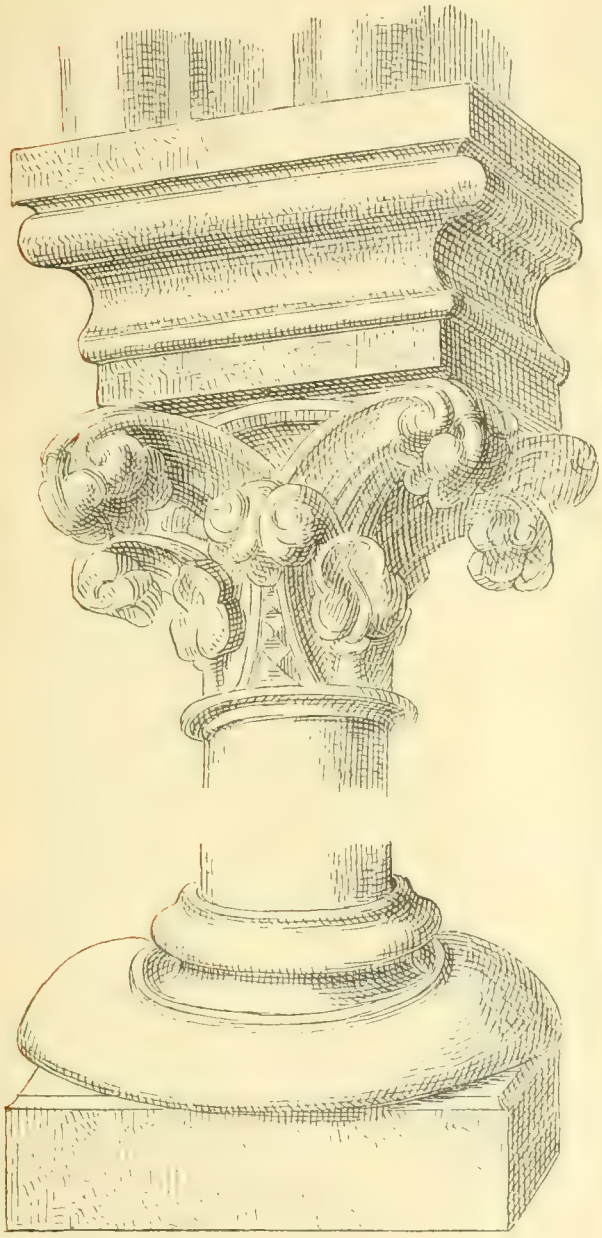
Terminons en disant que notre édifice avait anciennement une belle flèche en charpente, recouverte de plomb, posée sur le transept. En 1640, le chapitre sans doute la fit enlever voyant qu'elle menaçait ruine. Depuis elle n'a pas été rétablie. Les hommes des XVIIe et XVIIIe siècles, qui s'entendaient si bien à défigurer les cathédrales, ne s'inquiétaient guère de les restaurer dans la véritable acception du mot. Ce qui était démoli était remplacé par une œuvre de mauvais goût ou pas remplacé du tout.

III. — La flore de la cathédrale.

La flore de Saint-Étienne de Meaux se recommande autant par son abondance que par sa variété. La construction de 1170 et celle de 1268 nous donnent les feuilles de la première période de l'époque gothique ou, du moins, la plupart de ces feuilles, telles que l'arum, qui forme le corps des feuilles en crochet, la fougère, la vigne, le trèfle, la renoncule, la chélidoine, la benoîte, le lierre, l'armoise et le chêne. Sur les parties construites au XIVe siècle nous retrouvons quelques-unes de ces plantes avec une feuille lancéolée fort commune pendant cette deuxième période du gothique. Enfin, sur les parties édifiées au XVe siècle, troisième et dernière période du gothique, nous voyons avec la vigne, conservée par les artistes de ce temps, des feuilles nouvelles, c'est-à-dire le chardon et le chou frisé qui n'est peut-être que la chicorée.

Dans les feuillages sculptés à la fin du XIIe siècle et au commencement du XIIIe, on trouve la grandeur et la simplicité qui distinguent les compositions de nos premiers artistes alors qu'ils interprétaient les plantes de façon à leur donner une forme sculpturale en rapport avec la sévérité des édifices qu'elles devaient orner. A ce premier âge de la sculpture gothique il faut attribuer les chapiteaux de fougère et de vigne des quatre piliers monocylindriques des bas-côtés. Ce sont des chefs-d'œuvre. Le premier du bas-côté droit demande une étude attentive. On prendrait volontiers ses feuilles à lobes pointus et à fortes nervures pour des feuilles de chêne, mais lorsqu'on examine la couronne qui se trouve au-dessous de ces grandes feuilles, on arrive à conclure que le tout est de la vigne. Les chapiteaux des colonnettes des tribunes supprimées qui se voient dans les deux bas-côtés présentent également le beau travail du gothique primitif. Un de ces chapiteaux, situé dans le bas-côté gauche, sur le pilier du transept engagé dans le mur de clôture, donne du trèfle admirable. Les petits chapiteaux aux colonnettes des arcades de la tribune supprimée du chœur, également du même temps, sont de toute beauté. Il y a, à gauche, sur la dernière colonnette, un chapiteau de chêne qui est une merveille. Ce petit chapiteau pourrait cependant dater d'un peu plus tard. Au milieu et à la fin du XIIIe siècle il convient de rapporter toute cette flore, moins large de composition que la première, mais si gracieuse, si légère, si élégante, qui s'étale sur tous les piliers des arcades basses du chœur, qui tremblote à l'extrémité des arums des hauts piliers du rond-point et du pourtour. Ici le sculpteur

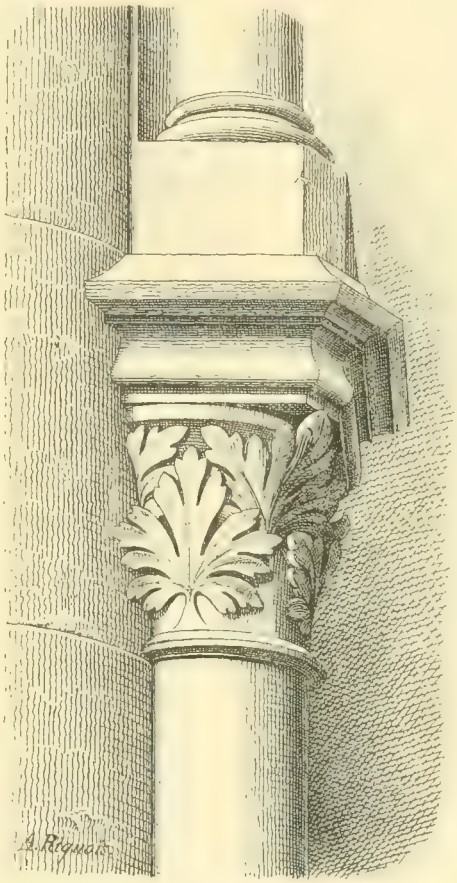
gothique n'a écouté que son imagination, mais cette imagination, guidée par une science profonde des principes de l'art, a donné des œuvres admirables,car il y a dans



Chapiteau de trèfle du triforium de la nef de Meaux.

cette partie de l'édifice certains bouquets de feuillage qui, eux aussi, sont des chefs-d'œuvre.

Les feuillages du XIVe siècle sont ondulés, plissés, nervés en creux selon la manière des artistes de cette période. La cathédrale en possède un certain nombre. Le premier pilier du bas-côté droit, lequel, ainsi qu'il a été dit, peut être considéré aussi comme faisant partie du porche, est formé de nombreuses colonnettes. Or, une section de chapiteaux de ces colonnettes



Chapiteau d'armoise d'un pilier des arcades basses du chœur côté gauche.

présente des touffes de poirier ondulé qui ont une allure vraiment magistrale et qui peuvent lutter avec les œuvres du siècle précédent. Le dernier pilier de ce même bas-côté, qui appartient aussi au croisillon droit du transept, a un chapiteau de trèfle ondulé qui mérite d'être signalé. Il est à remarquer que l'on trouve la feuille ondulée et nervée en creux sur plusieurs chapiteaux

du pourtour du chœur, dans les parties droites, ce qui permet de penser que ce pourtour n'aura été achevé qu'aux dernières années du XIIIe siècle, ou dans les premières du XIVe.

Les feuillages du XVe siècle sont à lobes pointus et profondément découpés. On les voit dans le porche et dans la nef. Les chapiteaux des hautes colonnettes de la pile gauche de la nef offrent une feuille d'un travail fort délicat et qui doit être la feuille du chardon, autant qu'il est possible de le dire en la voyant à une pareille distance. Sur les chapiteaux des quatre piliers de la nef serpente une vigne tout à la fois souple et vigoureuse. Au XVe siècle le chêne se rapproche tellement de la vigne, qu'il est souvent difficile de les distinguer. Ici les deux chapiteaux de gauche ayant du raisin, il est évident que nous sommes en présence de deux couronnes de vigne; mais dans les deux de droite on pourrait peut-être voir du chêne. Cependant, comme les sculpteurs du XVe siècle mettaient presque toujours du gland avec leurs feuilles de chêne, et que sur ces deux chapiteaux de droite nous n'en avons pas aperçu, il y a lieu de penser que la feuille de ces chapiteaux est encore la feuille de vigne. La petite porte du XVe siècle au pourtour du chœur, à gauche, a une ornementation de vigne et de chou frisé ou de chicorée extrêmement soignée. Il en est de même des frises de la tribune qui supporte les orgues. Ces frises de chou ou de chicorée sont très fouillées.

Nous avons dit souvent que la flore était d'un grand secours pour dater un édifice ou une partie d'édifice. On s'en rend compte à Meaux plus que partout ailleurs, car c'est avec les bases des piliers et avec la flore de leurs chapiteaux que nous avons essayé de mettre un peu d'ordre, de jeter un peu de lumière dans cet étrange mais séduisant chaos formé du mélange des trois styles gothiques.

Le triforium rappelle les phases de la construction. Sur les colonnettes des sections de la construction primitive on aperçoit la flore interprétée du commencement du gothique, mais cette flore se trouve à une telle élévation, que l'on risquerait trop de commettre des erreurs si on voulait la déterminer.

L'extérieur de la cathédrale n'offre au point de vue floral rien de remarquable. La première frise présente au-dessus de la porte droite et de la porte centrale diverses feuilles du XIVe siècle à moitié détruites, et sur la porte gauche du chou frisé ou de la chicorée. La seconde frise n'existe plus au-dessus de la rose, et la partie qui se voit au-dessus des arcatures de la tour du Nord paraît faite du même feuillage, lequel doit se répéter sur la frise située au-dessus des fenêtres de cette même tour. D'ailleurs toutes les arcatures qui la couvrent ainsi que son contrefort nord sont ornées de cette feuille très finement travaillée.

Donner un tableau complet de la flore de Meaux nous entraînerait trop loin. Nous donnons seulement celle des principaux piliers de l'édifice, laquelle, en réalité, résume tout le reste.

Tableau de la flore de la cathédrale de Meaux.

Porche.

Chêne ondulé, poirier ondulé, chardon, chou frisé ou chicorée.

Nef.

Piliers de gauche.	*Piliers de droite.*
1. Vigne avec raisin.	1. Vigne découpée.
2. Vigne avec raisin.	2. Vigne découpée.

Bas-côtés.

Piliers de gauche.	*Piliers de droite.*
1. Fougère interprétée.	1. Vigne interprétée.
2. Vigne interprétée.	2. Fougère interprétée.
Colonnettes de l'ancienne tribune.	*Colonnettes de l'ancienne tribune.*
Fougère et trèfle.	Vigne, trèfle et arum avec crochets de trèfle.

Transept.

Arum avec crochets de trèfle, arum avec crochets de fougère, vigne, trèfle.

Chœur.

Piliers des arcades basses de gauche.	*Piliers des arcades basses de droite.*
1. Arum avec crochets de vigne.	1. Arum avec crochets de vigne.
2. Arum avec crochets de trèfle.	2. Renoncule et chélidoine.
3. Armoise.	3. Renoncule

Rond-point.

Pile de gauche.	*Pile de droite.*
Arum, fougère et renoncule.	Arum avec crochets de renoncule.

Piliers de gauche.	*Piliers de droite.*
1. Arum avec crochets de benoîte.	1. Arum avec crochets de chélidoine.
2. Arum avec crochets de lierre.	2. Arum avec crochets de trèfle.
3. Arum avec crochets de trèfle.	3. Arum avec crochets de chêne.

Pourtour du chœur.

Piliers de gauche.	*Piliers de droite.*
1. Arum avec crochets de trèfle.	1. Arum avec crochets de trèfle.
2. Arum avec crochets de trèfle.	2. Arum avec crochets de trèfle.
3. Arum avec crochets de trèfle.	3. Arum avec crochets de lierre.

Un dernier mot en finissant. Lorsqu'on se sent saisi et enlevé par l'aspect intérieur de la cathédrale de Meaux malgré la disparate que présente sa construction, mais qui se fond et s'efface dans l'ensemble, on comprend la popularité dont jouissait cet édifice au commencement du siècle. Alors que les chemins de fer n'existaient pas, on voyageait peu, et la cathédrale de Meaux la plus voisine de Paris, était la plus connue. On allait à Meaux et on revenait émerveillé. Et puis au prestige de son élancement, n'en joignait-elle pas un autre ? Celui d'avoir si souvent entendu la voix du grand Bossuet, son évêque, dont le corps repose dans son sanctuaire, et dont la statue de marbre blanc, placée autrefois dans le pourtour du chœur, se trouve aujourd'hui à l'entrée de l'édifice, dans le bas-côté droit, près du gros pilier à colonnettes qui sépare en deux ce bas-côté. Il est là, assis, la main droite levée, tel qu'il était lorsqu'il parlait aux bonnes gens de Meaux, après avoir parlé à Louis XIV et aux grands seigneurs de sa cour dans la chapelle de Versailles, et le chrétien, le penseur, l'artiste qui visitent la cathédrale, aiment à saluer dans ce marbre celui qui fut le plus grand des évêques de France !

Actuellement, depuis que l'analyse a remplacé la synthèse, depuis que l'archéologue officiel a substitué le chiffre à l'idée, ne voulant plus voir dans l'architecture gothique que le résultat de découvertes fortuites utilisées par d'habiles calculateurs, Saint-Étienne de Meaux est presque tombé dans l'oubli. Cependant cet édifice a une grandeur telle que sa restauration s'est imposée et se poursuit d'année en année. L'intérieur, sauf la reconstruction inutile des deux sections du triforium dont il a été question, vient d'être terminé par un architecte qui n'a pas abîmé la pierre qui lui était confiée, comme cela s'est vu à Soissons. Bientôt, dit-on, on attaquera le grand portail. Espérons que l'on se bornera à un travail de consolidation, car autrement, dans l'état où il est, cette restauration deviendrait forcément une reconstruction, et ce qu'il a de pittoresque disparaîtrait pour toujours. Quant à nous, fidèle au passé et à la tradition des premiers maîtres, nous aimons les cathédrales telles que les siècles nous les ont données ; nous les aimons avec leurs pierres brisées, mais qui prennent aux feux du soleil couchant de si beaux reflets d'or !

Émile Lambin.

Une Broderie inédite exécutée pour le pape Jean VII

705-708.

LA Chronique officielle des Papes, le *Liber Pontificalis*, nous entretient à tout instant des tissus précieux (des broderies surtout) offerts aux basiliques romaines par les souverains pontifes qui se sont succédé du IVe au IXe siècle. Longue est la liste de ces ornements sacrés. Mais, jusqu'ici, aucun d'entre eux ne nous était connu, ne fût-ce que par une reproduction. La dalmatique, dite de Léon III, conservée dans le Trésor de la basilique du Vatican, ne date, en effet, que du XIIe siècle (1).

Nous possédons cependant la reproduction d'un de ces chefs-d'œuvre de l'art textile : je veux parler de l' « umbella » (2), jadis exposée dans une des chapelles de la basilique de Saint-Pierre, la « cappella del Presepio ». Par suite de je ne sais quelle fatalité, le dessin qui nous en a conservé l'image a jusqu'ici échappé à toutes les investigations.

Quelques mots d'abord sur le sanctuaire qui lui servait d'abri. L'oratoire de la Vierge ou « cappella del Presepio » fut construit par ordre du pape Jean VII (705-708), à l'endroit où se trouve aujourd'hui la porte sainte, à droite de l'entrée (n° 114 du plan d'Alfarano). Cet oratoire renfermait l'autel du saint Suaire ou de la sainte Véronique (n° 115), et cet autel, à son tour, recevait pour ornement, le jour de l'exposition de la relique, l' « umbella » (3) en question.

L'« umbella », passée sous silence par les historiens de la basilique, fixa, au début du XVIIe siècle, l'attention de l'archéologue romain Jacques Grimaldi ; celui-ci la fit dessiner, et c'est son dessin que je me propose à mon tour de faire connaître. Quant à l'original, j'ignore quand et comment il a disparu (1).

L' « Umbella » de Jean VII représentait, à peu de chose près, — c'est Grimaldi qui l'affirme, les mêmes scènes que les mosaïques incrustées dans le même oratoire (2).

J'ajouterai que certaines chasubles (« planetæ ») portaient des ornements analogues. Telle était celle qui se trouve décrite dans l'inventaire de 1361. On y voyait 24 bustes d'apôtres ou de saints, et les images du Christ, de la Vierge et de saint Jean.

Sur l' « umbella » de Jean VII, était représenté, au centre, le Christ mort, étendu nu, avec la lance et l'éponge, entre trois anges qui l'éventaient à l'aide de « flabella ».

1. Voyez de Farcy, *La Broderie du XIe siècle jusqu'à nos jours ;* pl. 9. Paris, 1890. — En 1361 encore, la basilique du Vatican conservait un « dossale magnum quod vulgariter dicitur Constantini ». Voy. l'inventaire du Trésor de Saint-Pierre de Rome que j'ai publié en collaboration avec M. Frothingham, p. 13.

2. Grimaldi donne baldaquin pour synonyme à « umbella ». — Ducange traduit « umbellum » par parasol. Sur le pavillon et l'« ombrellino », voy. les *Œuvres complètes* de Mgr Barbier de Montault, t. III, pp. 339 et suiv.

3. « Prope finem Basilicæ versus portam sanctam est Oratorium, et Altare sancti Sudarii, insigni excultoque opere musivo beatæ Virgini, a Joanne Septimo Papa dedicatum : supra quod in marmoreo operculo est sanctissimum Christi Sudarium, quod vocatur Veronicæ ». (Panvinio, *De septem Urbis Ecclesiis*, p. 44.)

1. Ciampini n'en parle pas dans sa description du ciborium de Jean VII. (*De sacris Ædificiis*, pp. 75-76 ; cf. p. XXI.) Je ne vois rien non plus chez Severano, *Memorie sacre delle sette chiese ;* Rome, 1630, t. I, pp. 70-72, 154-160 ; chez Torrigio, *Sacre Grotte vaticane*, pp. 200-202 ; chez Dionisio, *Sacrarum Vaticanæ Basilicæ cryptarum monumenta ;* Rome, 1773, pp. 3, 36-37, 39-44, 177, 184. — Notre éminent collaborateur, Mgr Barbier de Montault, qui connaît si bien la basilique vaticane et que j'ai interrogé à ce sujet, m'écrit qu'il ne se souvient pas d'avoir rencontré de mention d'un dais en étoffe remontant à Jean VII.

2. Voici la liste des sujets représentés dans les mosaïques que j'ai décrites dans la *Revue archéologique* du mois de septembre 1877 : l'Annonciation, la Visitation, la Nativité, l'Annonciation aux Bergers, l'Adoration des Mages, la Présentation au Temple, le Baptême du Christ, la Guérison de l'aveugle-né, l'Hémorroïsse, Zacchée sur le figuier, la Résurrection de Lazare, l'Entrée à Jérusalem, la Sainte Cène, la Crucifixion, la Descente aux limbes, les Saintes Femmes au tombeau. J'avoue n'être pas frappé autant que Grimaldi, de l'analogie des mosaïques avec la broderie ; seule l'Annonciation offre une réelle similitude.

A la droite du cadavre se développaient l'*Annonciation*, la *Nativité du Christ*, la *Présentation au temple*, le *Baptême du Christ;* à sa gauche, la *Transfiguration*, l'*Entrée à Jérusalem*, le *Crucifiement*, les *Saintes Femmes au tombeau*. La *Nativité*, comme il a été dit, ressemblait beaucoup à celle de la mosaïque exécutée dans la même chapelle : l'*Apparition de l'Ange aux bergers*. Quant à l'*Adoration des Mages*, elle se distinguait par l'étoile qui leur servait de guide et par la forme de leurs coiffures, qui étaient très petites.

Il y avait de l'intérêt, je crois, à tirer de l'oubli un si curieux spécimen de l'art de la broderie avant l'an mille. Aux byzantinisants de profession de commenter le document graphique que je viens de leur livrer et de compléter ainsi cette trop sommaire communication.

De antiquissima Umbella seu baldachino Ciborii Sacrosancti Sudarii Joannis Papæ VII in Sacrario Vaticanæ Basilicæ ad hanc diem asservata auro et argento ditissime texta.

Hæc antiquissima et nobilissima umbella tota auro et argento opere ditissimo texta, auroque plenissima ob summam vetustatem mirabilis, longa palmis XI, lata palmis VII semis, ut dictum est, supra fenestram Ciborii Sacrosancti Sudarii Veronicæ extendebatur in ostentione Sacrosancti Sudarii.

Habet easdem ferme historias Salvatoris Nostri JESU-CHRISTI supra delineatas a Joanne septimo Pontifice Maximo in Oratorio memorato musiveis lapillis fabrefactas : dictaque umbella est secundum morem Græcorum. Joannes septimus Græcus fuit, Oratorium fecit ; Ciborium in eo marmoreum ad Christi sudarium in Veronicæ velo impressum continendum construxit. Ornamenta quoque altaris et Ciborii fecisse credendum est, et subsequenter dictam umbellam a Joanne septimo donatam, cum antiquissima sit, Græco more, cum imaginibus Sanctorum Patrum, quas pariter in Oratorio depinxerat (teste Anastasio) cum iisdem fere Sacelli historiis, nostri Redemptoris Ciborio Sudarii et non alias inserviens magnum profecto est indicium et argumentum.

Habet in medio Christum Jesum mortuum cum lancea et spongia extensum et depositum nudato corpore cum litteris Græcis JESUS CHRISTUS, cum tribus Angelis qui flabella gerunt et ventilationem faciunt supra corpus dominicum.

Ab una parte ipsius sanctissimi corporis sunt quatuor historiæ, et ab alia parte aliæ quatuor; videlicet a dextris V Annunciatio Deiparæ, V Nativitas Salvatoris Nostri JESU CHRISTI, quæ similis est illi jam delineatæ in sacello Joannis VII, cum adoratione Magorum habentium parvos pileos, ut in Joanne Septimo supra dictum est, cum stella illos ducente, et quando in Nativitate Domini Angelus Pastoribus apparuit V JESU CHRISTI præsentatio in Templo cum litteris græcis HYPPAPANTE, et Anna habente pendentem chartam cum litteris: Hic Infans JESUS CHRISTUS — V Baptismus Christi in Jordane.

In sinistra vero parte. V Transfiguratio. V Triumphus in die palmarum : V Crucifixio quatuor clavis. V Mulieres ad monumentum cum lapide revoluto, Angelo supra ipsum sedente et litteris græcis LAP-IDI scilicet insidebat Angelus. In sepulcro linteamina cum sudario, quibus puerorum nascentium instar Salvatoris Nostri corpus Sanctissimum involutum.

In gyro harum historiarum sunt imagines inferius notandæ sequentibus numeris.

1. Mater Dei expansis manibus Græco ritu.

2. Sanctus Lucas Evangelista in simbolo Bovis alati tenentis codicem Evangeliorum.

3. Cherubim cum litteris : Sanctus, Sanctus, Sanctus.

4. Sanctus Joannes Chrisostomus macilenta facie, fronte lata et spatiosa, caput cum rasa corona, modica barba, mentum pilis nudatum extremo ambitu excepto in quo est barba bifurcata.

5. Sanctus Nicolaus Archiepiscopus barba rotunda crispa, satis trahens imagini Sancti Petri ; similis est etiam nummo æneo invento dum effodorentur fundamenta novæ Basilicæ Vaticanæ e regione Cœmeterii Campi sancti sub Paulo V Pontifice Maximo in imo fundamentorum veteris Basilicæ, in uno latere habebat imaginem sancti Nicolai Archiepiscopi, in alio latere habebat has litteras græco caractere : S. Nicolaus. Episcopus. Græcus. Libera. Tuum. Nutritorem. Orphanorum.

6. Sanctus Euplus juvenis sine barba, rasum habet caput ad coronam, fert rotulum scripturæ, benedicit annulari cum pollice conjuncto, indutus manto supra vestes.

7. Sanctus Jacobus Apostolus, mediocri barba longa flavi coloris cuspidata, fert rotulum.

8. Sanctus Simon Apostolus barba rotunda, senex, caput calvum.

9. Propheta Salomon cum corona Imperiali, cum orbiculare diademate tamquam Sanctus, flavam habet cæsariem, juvenis imberbis, fert rotulum scripturæ, indutus manto. Habet orbiculare ut dixi diadema, ita etiam in Cathedralibus Montis regalis et Papiæ, atque in Oratorio Sancti Silvestri juxta Ecclesiam sanctorum quatuor Coronatorum Urbis.

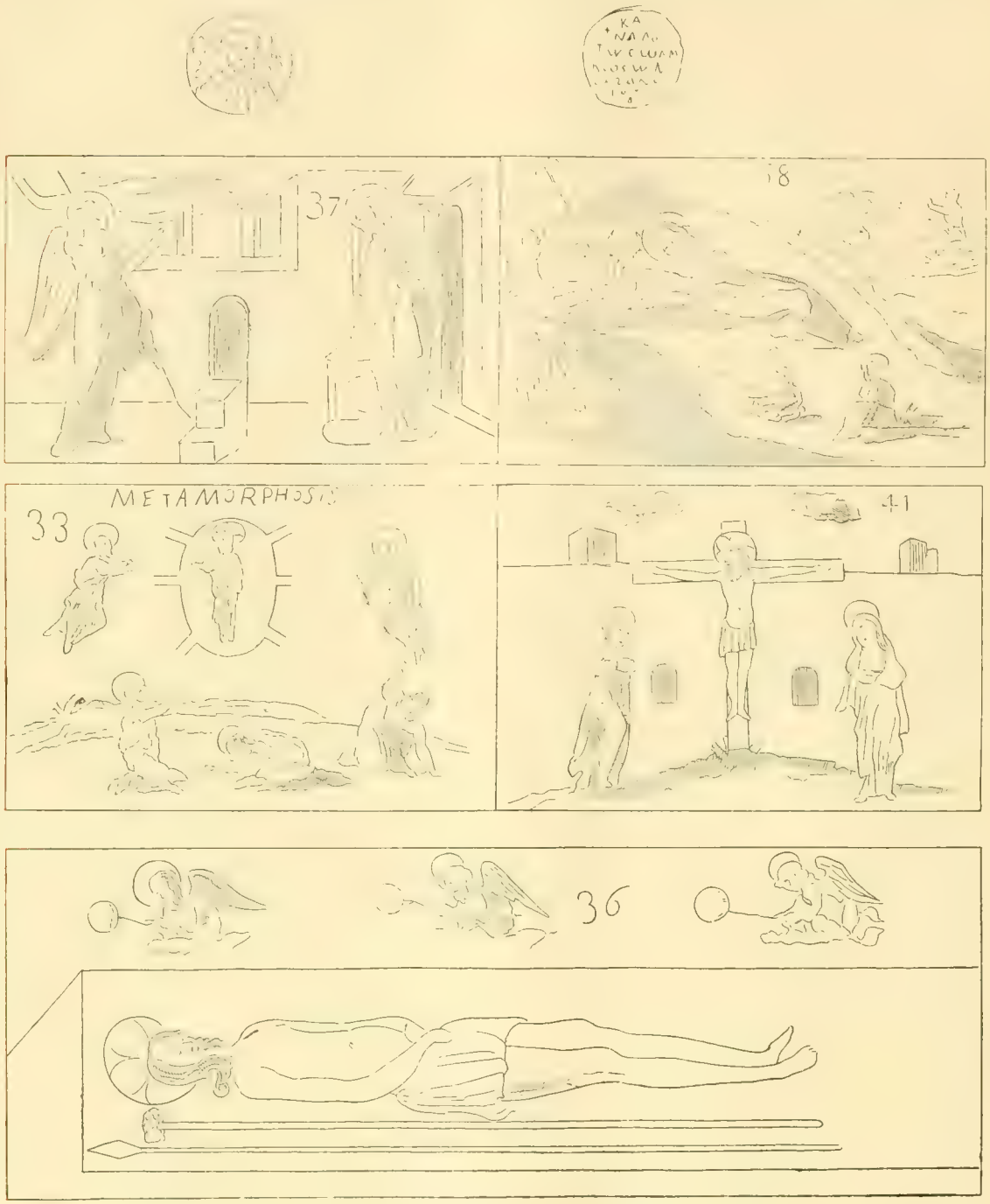
10. Santus Andreas Apostolus senex valde longo et denso capillo elevato, barba longa, magnis ciliis, lata fronte.

11. Sanctus Thomas Apostolus juvenis sine barba, flavo et spisso capillo cum rotulo.

12. Sanctus Stephanus protomartyr habet mantum supra vestem, habet rotulum cum rasa capitis corona sine barba.

13. Sanctus Gregorius Theologus habet barbam longam latam albam, ita ut dimidiam pectoris partem operiat, facie extenuata præsertim in maxillis, lata et spatiosa fronte, capite calvo cum modicis capillis.

14. Sanctus Basilius habet barbam longam latam sed cuspidatam nigram, labii superioris pilos reflexos ad barbam, capillos nigros densos, mediocrem frontem cum latis angulis, in medio capillos in partem reflexos.



L'Umbella du Pape Jean VII, d'après le dessin de GRIMALDI (autrefois conservée à la Basilique du Vatican).

15. Facies Cherubim lanceam gestantis, et altera manu fert globum, in quo sunt duæ lineæ rubræ decussatæ cum litteris, Sanctus, Sanctus, Sanctus.

16. Sanctus Marcus in figura Leonis cum libro.

17. Sedes sive Thronus, ubi sedentis loco stat liber, in sedis postergali extat crux dominica ornata in collo ejus spinea Christi corona, hinc lancea, hinc spongia cum litteris : Præparatio.

18. Aquila cum libro, Joannis Evangelistæ symbolum.

19. Alius Cherubim similis supradicto.

20. Sanctus Petrus Alexandrinus rotunda et crispa barba alba, crispis et spissis capillis, mediocri fronte, facie macra et rotunda.

21. Sanctus Cyrillus habet ultra diadema in capite quandam violaceam parvam cucullam parum elevatam cum fascia aurea supra frontem, habet nasum largum simum, cilia elevata, aures magnas, barbam nigram albentem acutam prolixam ad ima pectoris.

22. Sanctus Antippas habet labia oris prominentia, barbam albam acutam longam, aures magnas, albo et spisso cappillo, faciei corpus in maxillis pressum.

23. Sanctus Philippus Apostolus juvenis flavi capilli sine barba cum rotulo.

24. Sanctus Paulus magnum caput ampla longaque facie, caput calvum præterquam in summa fronte, flavo capillo albente, longa et spissa barba, superioris labii pilos ad barbam declivos et spissos habet, benedicitque pollice cum annulari conjuncto, tenet librum.

25. Propheta David benedicit pollice cum annulari conjuncto, tenet rotulum, habet albam cæsariem, Imperialem coronam, diadema rotundum tamquam Sanctus sicuti habet Salomon filius ejus, parva fronte, barba rotunda et spissa facie contracta, ciliis aliquantulum elevatis, simo naso, magnis auribus.

26. Sanctus Petrus cum manto et scripturæ rotulo, crispo capillo et denso barba alba et nigra crispa.

27. Sanctus Batholomeus rotunda barba alba et nigra, spisso capillo, largidis ocularibus.

28. Sanctus Spiridion habet in capite integumentum cuspidatum, corpulenta et magna facie, barbam albam latam longam et acutam ad ima quasi pectoris desinentem.

29. Sanctus Amphilochius spisso albo et nigro capillo, contracta fronte, arcuatis ciliis, barba longa spissa et acuta, macra facie.

30. Sanctus Athanasius mœstam habet faciem amplam cum spissa barba alba quæ a genis longa et densa in rotundum desinit, macra facie præsertim ad genas, longo naso, spatiosa fronte, spisso capillo.

31. Cherubim cum litteris : Sanctus, Sanctus, Sanctus.

32. Sanctus Matheus in figura Angeli tenentis codicem Evangelii.

33. Transfiguratio Domini cum litteris : Metamorphosis.

34. Angelus sedens ad monumentum cum litteris : Lapidi.

35. Præsentatio JESU in Templo cum litteris : Ippapante.

36. Depositum corpus mortuum Salvatoris Nostri extentum cernitur ; ut Græci Romæ repræsentant in die Sancte Parascevem.

37. Annunciatio Deiparæ Virginis.

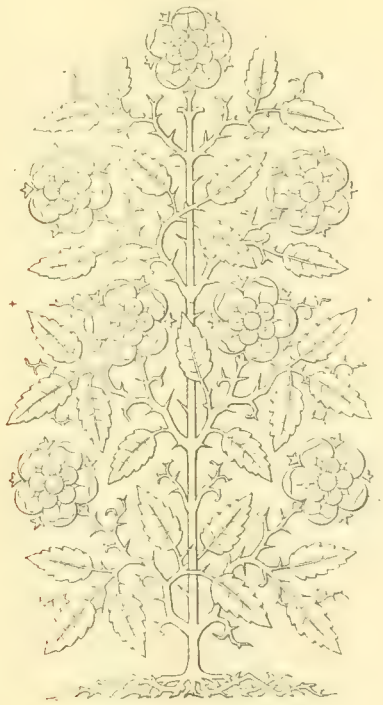
38. Nativitas Domini Nostri JESU CHRISTI cum Angelis ad pastores, et Adoratione Magorum.

39. Baptismus Christi in Jordane.

40. Triumphus in die Palmarum.

41. Crucifixio quatuor clavis.

Eugène MÜNTZ.



En Bavière. — Notes de voyage. (5me Partie.) (1)

ENTRE ces deux monuments, et formant le troisième côté de la place, LES PROPYLÉES, porte monumentale, de style dorique, bâtie en 1846 par de Klenze, en mémoire de l'Indépendance de la Grèce, et qui reproduit, dit-on, le monument du même nom à Athènes.

Le quatrième côté de la place n'est pas bâti. Il est occupé par des massifs d'arbres qui isolent ce lieu du reste de la ville, tout en ménageant une percée pour la rue de Brienne avec une vue sur l'obélisque, dans le fond.

Tout près de là, derrière le palais des Beaux-Arts, LA BASILIQUE, ou l'église St-Boniface, qui, dans la pensée du roi Louis, devait former un des chapitres de l'histoire de l'art monumental dont il voulait doter sa capitale.

L'église érigée par *Ziebland* sur le type des basiliques romaines du VIe et du VIIe siècle, rappelle Saint-Paul-hors-les-Murs, de Rome, et les insignes basiliques de Ravenne. Son plan est un carré long terminé par une abside voûtée en cul de four ; des colonnes de marbre reliées par des arcs plein-cintre divisent l'église en cinq nefs, et la toiture de l'édifice est apparente à l'intérieur.

Le GLAS PALAST, sorte de palais de cristal, affecté aux expositions annuelles des Beaux-Arts, la *Fontaine Wittelsbach*, et le *Palais de Justice* sont des constructions modernes intéressantes. Ce dernier monument est une sorte de compromis entre les divers types de l'architecture de la renaissance moderne. Au fronton de la porte principale, l'architecte a placé les tables de la loi avec les dix commandements de Dieu.

Munich a conservé quelques vestiges de son enceinte fortifiée, et en particulier trois portes : Karls Thor, Sondlinger Thor, Isar Thor, mais elles ont été trop remaniées ou trop défigurées pour présenter encore quelque intérêt archéologique. Les casernes et les établissements militaires sont naturellement nombreux ; seul L'ARSENAL, avec le MUSÉE DE L'ARMÉE arrête les visiteurs. On y rencontre des soldats qui le parcourent par groupes, conduits par des sous-officiers. Les civils paient un mark d'entrée. Ce musée est important, mais peu classé et malheureusement très entassé. Outre les armes et les armures de tout genre, on y rencontre une collection d'uniformes anciens, et des trophées des guerres contre les Turcs, des souvenirs des compagnes du premier empire, et de la guerre de 1870.

Les *statues* commémoratives sont plus nombreuses à Munich que partout ailleurs. On en compte parfois 4 ou 5 groupées dans une même promenade, ou sur une place publique. Souverains, écrivains, généraux, artistes, savants sont l'objet de cet hommage.

Munich compte bien d'autres musées publics ou privés que ceux dont nous venons de parler, mais ils s'adressent à des catégories spéciales de visiteurs ; les théâtres sont excellents, plusieurs sont ouverts toute l'année, on y joue, en été, des séries de pièces d'un même auteur, tel le cycle de Wagner, celui de Mozart, de Beethoven, etc.

Un des derniers monuments de l'art grec créés par les rois Maximilien et Louis et

1. Voyez la 1re livr., p. 13 ; la 2me livr., p. 104 ; la 3me livr., p. 227 et la 4me livr., p. 491, 1899.

dont l'architecte de Klenze fut le grand constructeur, est la *Ruhmeshalle*, galerie de la gloire, sorte de portique d'ordre dorique avec deux ailes en retour, construit de 1843 à 1853 et où se trouvent réunis les bustes de Bavarois célèbres.

En face de la Ruhmeshalle, s'élève la *Bavaria*, statue colossale de la Bavière, couronnant ses enfants. Elle est haute de 19 mètres sur un piédestal de 11 mètres et demi. C'est l'œuvre de Schwanthaler, qui l'exécuta de 1844 à 1855. On aura une idée de ses dimensions énormes par ce détail qu'un escalier de 60 marches, établi dans l'intérieur de la statue, permet de monter jusque dans la tête, où huit personnes peuvent trouver place en se serrant. La *Bavaria* est sur une légère éminence, avec un rideau d'arbres élevés derrière elle, et en face d'une plaine très vaste au bout de laquelle se déploie Munich.

Avant de quitter cette ville il n'est pas sans intérêt de signaler une intelligente réclame faite par de petites brochures distribuées gratuitement dans les hôtels «*Münchener illustrirter Hotel Fremden Führer*», qui signalent toutes les curiosités locales, les monuments, les collections, les théâtres, avec indication des jours et heures d'ouverture, renferment des annonces commerciales, et renseignent sur les hôtels, etc. Ces guides sont polyglottes (allemand, français, anglais).

Augsbourg.

AUGSBOURG, ancienne ville libre impériale, siège d'un évêché, fut incorporée à la Bavière en 1806. C'est la principale ville de l'ancienne Souabe. Malgré sa population (81,000 habitants), elle est moins vivante que les autres grandes villes de Bavière, et malgré son histoire, où les grands faits abondent, elle a gardé peu de témoins de sa grandeur passée.

Ratisbonne, la ville avec laquelle la comparaison se fait tout naturellement, est riche en monuments remarquables mais peu explorés et qu'il faut en quelque sorte deviner; Augsbourg n'en possède qu'un petit nombre si l'on fait abstraction de ceux du XVIe et du XVIIe siècle; mais ces monuments réunis sur un même point, entre l'hôtel-de-ville et l'église des Saints-Ulrich et Afra, reliés par la large rue Maximilienne, que décorent des fontaines monumentales, rappellent l'antiquité de la ville et son importance à l'époque romaine. En effet les allusions à l'origine antique et romaine de la cité qu'on rencontre un peu partout sont nombreuses : telle la pomme de pin des armoiries de la ville; l'aigle et les bustes des empereurs romains qui ornent le vestibule de l'hôtel-de-ville; la fontaine avec la statue d'Auguste, fondateur de la ville, celle de Mercure, etc.

L'HÔTEL-DE-VILLE (Rathaus), construit de 1616 à 1620 dans le goût de la Renaissance et flanqué sur les côtés de deux sortes de clochers à toitures bulbeuses, est d'un style sobre, mais qui ne manque pas de grandeur.

Il se compose de plusieurs étages, et le centre de la construction est occupé par trois vastes salles superposées. Celles du rez-de-chaussée et du premier étage dont les plafonds à caissons sont supportés par des piliers carrés ou des colonnes de marbre, servent de vestibules; la troisième, située au second étage, appelée *la salle dorée*, enrichie de peintures et de sculptures, était affectée autrefois aux assemblées du sénat municipal. Quatre salles plus petites, en communication avec la salle dorée, sont ornées de beaux lambris en bois et décorées de tableaux. On y conserve aussi quelques objets anciens, et chacune d'elles possède en outre un de ces *poêles* énormes que la contrée a dû produire en grande abondance et que

V. Duruy appelle *les vrais monuments d'Augsbourg*. Ils sont en terre émaillée de noir, de forme carrée, à plusieurs étages, ceux du haut plus légers et plus ornés que ceux du bas, décorés de frises en relief, de cariatides, de niches avec statues, d'animaux fantastiques, d'amours et de génies en ronde bosse. Leur hauteur est de près de cinq mètres et ils sont signés : *Adam Vogt 1620.*

La fabrication des terres émaillées fut très importante à Augsbourg et dans toute la contrée.

A peu près en face de l'hôtel-de-ville se trouve une fontaine érigée en 1594 et surmontée de la statue en bronze de l'empereur Auguste, puis commence *la rue Caroline*, quelque peu irrégulière, mais large et bordée de hautes et importantes maisons anciennes, la plupart à pignons avec ou sans escaliers, ou avec créneaux, tourelles d'angle en encorbellement, loggia, etc. Beaucoup de maisons ont une porte cochère au centre de laquelle on en a ménagé une petite. Ces portes sont généralement très ouvragées, d'un travail qui rappelle la marqueterie, et encadrées de moulures. *La rue Maximilienne*, qui fait suite à la rue Caroline, est beaucoup plus large. Elle est ornée de deux fontaines monumentales avec les statues d'Hercule et de Mercure, en bronze et pierre, exécutées toutes deux de 1596 à 1599. C'est dans cette rue que se trouve la *maison Fugger*, ancienne demeure des princes de ce nom qui vivaient au XVIe siècle, et qui de simples tisserands, devinrent les banquiers les plus riches du monde. La façade est décorée de fresques exécutées en 1860.

A l'extrémité de cette rue, et la fermant, *l'église St-Ulrich* ou plutôt les deux églises de ce nom et qui autrefois n'en formaient qu'une; la première, est une chapelle de style renaissance, affectée au culte protestant, la seconde, ou l'église proprement dite, de style gothique (1467-1499), appartient au culte catholique.

La tour, de style Renaissance, carrée à la base, octogone dans le haut, est couverte d'un dôme bulbeux semblable à ceux des tours de l'hôtel-de-ville.

L'intérieur est intéressant, surtout par son mobilier. Le chœur renferme trois magnifiques autels avec retable monumental, dans le genre des retables flamands, mais beaucoup plus abondamment décorés de statues et de sculptures d'un travail excellent, et polychromés. Tous trois ont été exécutés en 1604. A l'entrée du chœur, un autel bas surmonté d'un calvaire, de la même époque, et d'une exécution parfaite. Grillages en fer forgé à combinaisons figurant des perspectives ; chapelle, monuments funéraires et tombes de la famille Fugger. La principale de ces tombes, celle de Jean Fugger (✠ 1589), est l'œuvre d'*A. Collins*, de Malines.

Certains détails d'architecture, et en particuliers des tribunes à double voûte, sont dignes de remarque.

L'église St-Ulrich dépendait autrefois d'un monastère de Bénédictins, remplacés plus tard par des Dominicains, eux-mêmes dépossédés aujourd'hui de leur ancien couvent.

Augsbourg ne possède pas d'autre monument du moyen âge que sa CATHÉDRALE (Dom) commencée en 994 et dont la construction a été reprise à des intervalles irréguliers. Elle est peu intéressante sous le rapport monumental, mais certains de ses détails sont fort remarquables. L'extérieur, sans valeur architecturale, est tout entier gothique, sauf deux tours carrées, couronnées de flèches à frontons triangulaires, accolées au chœur oriental, qui sont romanes et appartiennent au style rhénan. Trois

portes sont décorées de sculptures ; la plus curieuse est celle du Sud, en bronze, exécutée en 1072 ; elle est fort simple, divisée en 35 panneaux carrés de grandeur inégale par des bandes de bronze qui forment encadrement. Sur chaque panneau se détache un personnage ou un animal (Adam, Ève, Hercule, centaure, cerf, lion), dont le caractère paraît antérieur à l'époque présumée de la confection de la porte, ce qui permettrait de la faire remonter jusqu'au VIIIe ou au IXe siècle. Certains sujets sont répétés plusieurs fois. Les deux autres portes sont ornées de statuettes et de sculptures en pierre du XIVe siècle (1366).

L'intérieur du Dom est roman, transformé à l'époque gothique; cinq nefs avec des arcs plein-cintre reposant sur des piliers carrés, deux chœurs surmontant des cryptes, dont l'une est romane; le chœur occidental, le plus ancien des deux, ne sert pas actuellement au culte. Il est garni de stalles gothiques et possède un très intéressant autel, placé au centre de l'hémicycle, de l'époque gothique, en pierre avec contre-retable ajouré, en bronze, figurant cinq arcatures subdivisées par des meneaux en forme de fenestrages et surmontées de pinacles et de statuettes.

Derrière l'autel, au fond de l'abside, le trône épiscopal, en pierre, dont le siège est supporté par des lions. Viollet-le-Duc l'attribue au IXe siècle, mais d'autres auteurs le font remonter à l'époque romaine et le considèrent comme un siège de préteur. C'est, en tous cas, un des plus beaux qu'on connaisse.

Sur le côté de l'abside, arc plein-cintre, reposant sur les colonnettes sculptées, ayant les caractères du roman le plus ancien, et qui pourrait bien avoir servi de dais, par exemple pour le trône épiscopal.

Le chœur oriental est garni de stalles gothiques surmontées d'étroites tribunes, à l'usage des musiciens et des chantres. Sur le côté de l'autel, sièges en pierre, surmontés de trois arcs formant baldaquins, du XVe siècle (sedilia) pour les prêtres officiants. Cette pièce du mobilier ecclésiastique est devenue très rare, elle est ici d'un très bon style.

Dans un des bras du transept, fontaine jaillissante dont le murmure se fait entendre toujours ; magnifique et considérable lustre gothique, en bronze, dans la nef principale ; autels en partie anciens avec tableaux en guise de retables, appuyés contre les piliers de la nef ; vitraux anciens, dont l'un, de l'époque romane, au chevet du chœur de l'Est ; beaux grillages en fer forgé, servant de clôtures, aux chapelles.

La ville possède un musée de tableaux et un musée d'antiquités (le Musée Maximilien) peu importants.

Augsbourg est célèbre dans l'histoire par la Diète impériale où fut présenté le symbole des protestants appelé la *Confession d'Augsbourg* (1530) ; le commerce de l'argent y fut centralisé au XVe et au XVIe siècle par les banquiers qui avaient nom Fugger et Welser. Trois citoyennes d'Augsbourg épousèrent des princes : Claire de Detten, l'électeur palatin Frédéric ; Agnès Bernauer, le duc de Bavière Albert III, et Philippine Welser, l'archiduc Ferdinand d'Autriche. La constitution politique de la ville était aristocratique, comme le rappellent des tableaux exposés à l'hôtel-de-ville montrant les inconvénients de la monarchie, d'une part, et ceux de la démocratie, d'autre part, avec cette devise : *nec unus, nec omnes.*

C'est d'Augsbourg qu'on se rend généralement à Woerischoffen, gros village dans la direction de Memmingen, devenu célèbre par les cures et le mode de traitement du curé Kneipp.

C'est de là aussi (ou bien de Munich)

qu'on part pour se rendre à OBER-AMERGAU, village dans la direction d'Insprück en Tyrol, où se donnent tous les dix ans (la dernière fois en 1890) des représentations célèbres de la *Passion* qui sont jouées par

Cathédrale d'Ulm. — La tour.

tout un peuple de figurants, sur un vaste théâtre en plein air, et qui, commencées dès le matin, durent toute une journée. Non loin de ce village est un des plus réputés parmi les châteaux du roi de Bavière, celui de Linderhof.

***

ULM, ancienne ville libre impériale, fait, depuis 1810, partie du Wurtemberg : mais par son histoire et ses arts elle appartient au groupe des villes bavaroises dont elle n'est d'ailleurs séparée que par le Danube (1).

Sa population est de 37,000 habitants. Beaucoup de maisons anciennes bordent ses rues, et certains coins de la ville ont conservé un caractère fort pittoresque : tel le quartier des tanneurs près de la gare du chemin de fer ; celui des vieux fossés du côté du Danube ; le quartier des casernes ; quelques portes de ville fortifiées, et quelques restes de l'enceinte du moyen âge.

L'HOTEL-DE-VILLE n'a rien de monumental, mais c'est une intéressante et typique construction gothique, de style bien allemand, tout à la fois civil et militaire : tourelle d'angle en encorbellement, fenêtres carrées de l'étage, encadrées de statues avec dais et clochetons, rez-de-chaussée sans autre ouverture que les portes. Il est actuellement en réparation et disparaît sous les échafaudages.

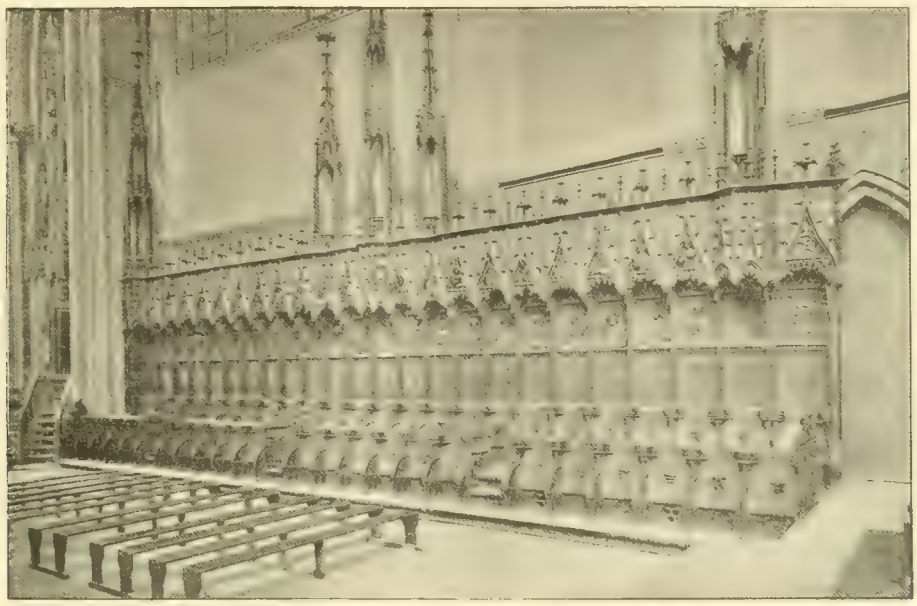
En face, sur le marché, la fontaine « Fischkasten », élégante vasque en pierre au centre de laquelle surgit une svelte pyramide gothique ornée de statues, de dais et de clochetons, et terminée par une flèche torse. C'est une œuvre de Syrlin le vieux (1482), l'auteur des stalles de la cathédrale.

LA CATHÉDRALE (Munster), affectée au culte protestant, est le seul grand monument d'Ulm. Il s'élève au milieu d'une vaste, trop vaste place, et tous ses abords sont dégagés. C'est un des temples les plus considérables de toute l'Allemagne, commencé

1. Sur la rive gauche du fleuve est assise la ville wurtembergeoise, tandis que sur la rive droite s'élève Neu-Ulm, ville bavaroise, reliée à l'autre par un pont en pierre.

en 1377 et achevé seulement en 1890, date à laquelle a été terminée la flèche de sa tour, la plus haute qui soit connue, puisqu'elle mesure 161 mètres [1]. Elle occupe le centre de la façade, tandis que deux clochers beaucoup plus modestes cantonnent le chœur ; ses proportions sont harmonieuses et élégantes ; carrée à l'étage inférieur, elle est en flèche octogonale et ajourée aux deux étages supérieurs. Au pied de la tour, entre les contreforts, un porche est appliqué contre la façade. Il est haut de 15 mètres et percé de trois arches élevées qui rappellent les porches des cathédrales anglaises de Peterborough et de Lincoln.

Les façades latérales sont ornées d'élégants arcs-boutants avec clochetons aux toitures en tuiles émaillées de couleurs vives.



Cathédrale d'Ulm — Stalles du chœur.

L'intérieur du temple, en voie de restauration, donne bien l'impression de ses proportions colossales. Il est divisé en cinq nefs et n'a pas de transept proprement dit. Les murs sont en pierres grisâtres à assises régulières avec quelques rares ornements polychromés. Chœur plus bas que la nef, à chevet polygonal, et croix suspendue au centre de l'arc triomphal.

Le mobilier de la cathédrale est particulièrement réputé, et il est vraiment remarquable.

Les stalles du chœur, en bois sculpté (1469-1474), sont le chef-d'œuvre de Syrlin le vieux. Elles sont très simples, et un peu plates, mais décorées de trois rangs superposés de personnages en buste, à peu près de grandeur nature et traités en demi-bosse. C'est de la grande sculpture, d'une exécution absolument supérieure. Du côté de l'évangile sont rangés les hommes célèbres de l'histoire antique, de l'histoire sainte et de l'histoire religieuse des premiers temps du christianisme; du côté de l'épître, les femmes célèbres, partagées en trois catégories semblables. Contre le pilier à l'entrée du chœur, côté de l'évangile, le célèbre *tabernacle* (exécuté en 1469) en forme de tour gothi-

1. Les flèches de Cologne mesurent 156 mètres, celle de Rouen 142, celle de Boston (Angleterre).....

que, à flèche ajourée, en pierre, sur un socle auquel donne accès un double escalier avec balustrade richement ouvragée. Tous les angles de la tourelle sont garnis de socles avec statuettes et dais à pyramides.

Il mesure en hauteur 29 mètres et serait plus beau s'il était un peu moins haut. On l'attribue à *Syrlin le vieux*.

Sur le côté du même pilier, intéressante statue funéraire de chevalier à genoux (1383). Les *sièges des chantres*, au centre du chœur, ont un dossier trop élevé qui forme écran, et dérobe la vue de l'autel à une partie des fidèles. Le *maître-autel* se compose d'un simple massif de maçonnerie, avec predella et petit triptyque remarquablement peint par *Martin Schaffner*. Les sculptures qui l'encadrent sont d'un excellent style gothique.

La sacristie et une chapelle voisine du chœur, non utilisées pour le culte, ont été transformées en musée. La première renferme une fort intéressante série de tableaux de l'école gothique de la Souabe, parmi lesquels il faut noter un ravissant retable à volets de Martin Schöngauer, la partie centrale sculptée, les volets et la predella peints ; une Circoncision de Zeitbloom, etc.; les vitraux sont anciens. La chapelle située de l'autre côté du chœur, renferme des fragments de sculptures, des tableaux, un modèle en bois de la cathédrale, un plan ancien de celle-ci par Mathias Löblinger, des autels anciens, etc. Beau portrait d'Eitei Besserer, dans la chapelle de ce nom, par Schaffner.

Dans les nefs, on remarque la chaire de vérité, riche travail gothique dont l'abat-voix a été sculpté par Syrlin le jeune en 1510; Fonts baptismaux, par Syrlin le vieux (1470,) décorés de bustes des prophètes, d'armoiries et de banderoles ; bénitier en forme de puits sous un édicule à trois faces, par Syrlin le jeune ; sur les murs, nombreux *obiit* armoriés, ronds, sculptés et peints troncs-coffres sculptés, coffres bardés de fer, répandus un peu partout dans l'église. Orgues colossales, les plus grandes de l'Allemagne, et des meilleures, sur lesquelles on exécute tous les jours de 11 heures à midi, un concert, dont le programme est affiché, et que viennent entendre de nombreux auditeurs.

Le panorama d'Ulm, dominé par sa cathédrale, est très beau, vu du Danube et spécialement de la ligne de chemin de fer qui traverse le fleuve un peu plus haut que le pont de pierre qui joint Ulm à Neu-Ulm.

Stuttgart.

STUTTGART doit trouver, pour les mêmes motifs qu'Ulm, sa place dans cette brève description de la contrée du centre de l'Allemagne ; c'est la capitale du Wurtemberg, ville riche et prospère, de 80,000 habitants.

Stuttgart ne possède pas de monuments du moyen âge. La *vieille résidence* avec ses énormes tours rondes, et ses galeries intérieures, voûtées, rappelle les châteaux du XVIe siècle, des bords de la Loire, et en particulier celui d'Amboise. La *nouvelle résidence* ou palais du roi, malgré les appartements d'apparat, qui occupent deux ailes des bâtiments, est un vrai type de palais bourgeois en ce qui concerne les appartements privés, qui occupent la troisième aile. De beaux jardins et un vaste parc l'entourent.

Le centre de la ville a conservé bon nombre de hautes maisons à pignons des XVIe et XVIIe siècles, et on y rencontre encore des campagnards vêtus des anciens costumes nationaux de la Souabe (veston et culottes avec broderies argent et vert) ;

mais dès qu'on a dépassé un rayon très court, la ville est toute moderne, bien bâtie, à longues rues droites sillonnées de tramways électriques.

Stuttgart possède un magnifique MUSÉE D'ANTIQUITÉS, luxueusement installé et classé avec une science et une méthode parfaites, comme le sont tous ceux de ce pays. Conservateurs et gardiens se montrent fort complaisants ; partout on peut prendre des notes, presque partout, même dans les intérieurs, on peut photographier.

Le musée, de création récente, n'a pas encore de catalogue imprimé. On y remarque une série très importante de poteries à décor gravé à la pointe, avec rehauts rouges et noirs, et d'armes en bronze, indiquées comme d'époque ante-romaine ; bronzes de l'époque d'Hallstad ; objets divers provenant des fouilles de Belle Remise, près Ludwigsbourg, en or, en bronze, etc. (poignards superbes).

Armes franques en fer, bijoux et vases en tous points semblables à ceux qu'on trouve en Belgique et dans le Nord de la France. Haches en silex et objets de l'âge de la pierre ; objets provenant de cités lacustres (Pfahlbau). Section des objets du moyen âge et des temps modernes : fers forgés (belle porte garnie de ferrures ouvrées) armes, instruments de torture ; tapisseries, bijoux, objets précieux, bronzes, étains ; céramique : grès ; poêles (l'un d'eux est très remarquable, de forme gothique, couvert d'un vernis vert ; un autre, avec siège faisant corps avec le foyer en faïence de Winterthur (Suisse), daté 1739, fond blanc, décor bleu ; groupes et statuettes en porcelaine de Ludwigsbourg ; porcelaines de Meissen, de Hoscht, etc. ; faïences, verreries ; beaux bronzes romans et gothiques ; châsse en ivoire du Xe siècle ; bois sculptés (un des plus gracieux et des plus fins, représentant les trois Maries) ; vêtements, étoffes, meubles de tous genres, etc.

Il y a encore un Musée des Beaux-Arts, relativement peu important.

Spire.

SPIRE, sur la Speyer, et près du Rhin, est la capitale de la province du Palatinat, ou Bavière rhénane, appelée aussi Basse Bavière et qui est séparée du reste du royaume par le duché de Hesse. L'ancienne ville impériale, où furent tenues dix-neuf Diètes et où les empereurs avaient choisi leur sépulture, est bien déchue de sa grandeur passée ; elle n'offre rien de très intéressant, si ce n'est sa cathédrale, et elle a beaucoup moins de cachet que maintes autres cités allemandes.

Sa population est de 20,000 habitants environ.

Une large rue coupe la ville dans toute sa longueur ; à l'une des extrémités se trouve une ancienne porte de ville en forme de tour carrée, très élevée (ce qui est un des caractères de l'architecture militaire allemande), surmontée d'une haute toiture en batière.

A l'autre extrémité de la même rue se présente LA CATHÉDRALE (Dom), qui, au premier coup-d'œil, et aperçue de la ville, est loin de produire un effet en rapport avec son importance et ses dimensions, tandis que vue du côté de la campagne, elle a un aspect des plus imposants.

Le porche extérieur a été renouvelé, et son air neuf nuit à l'aspect général du monument. Quatre tours, rejetées aux extrémités de l'édifice (les plus hautes mesurent 73 mètres de hauteur), et deux lanternes peu élevées donnent à l'édifice sa silhouette caractéristique. Le transept est nettement

accusé, il a les chevets plats ; le chœur est demi-circulaire, avec galerie rhénane sous la toiture. L'extérieur de la cathédrale est dépourvu de toute décoration sculptée, mais une galerie ajourée, de type rhénan, semblable à celle du chœur, règne sous la toiture de la nef et des transepts. L'ensemble des tours et des coupoles accuse de même l'art rhénan.

L'édifice, fondé en 1030 par l'empereur Conrad II, est exclusivement de style roman, et l'une des plus importantes œuvres de ce style.

L'intérieur de la cathédrale est beaucoup plus remarquable que l'extérieur ; il frappe par l'immensité de ses proportions, la noblesse de ses lignes, la grandeur et la majesté de son vaisseau, dont la longueur totale est de 134 mètres. Les piliers de la nef sont carrés et cantonnés de colonnes légères supportant les retombées des voûtes; celles-ci sont peintes et dorées, tandis que les piliers sont couverts d'un simple badigeon de ton gris uniforme ; mais le plat du mur entre les arcs de la nef et les fenêtres du clair étage a été décoré aux frais du Roi, de fresques exécutées de 1845 à 1853, par *Schrandolf*, peintre bavarois.

Dès l'entrée, la vue plonge jusqu'à l'extrémité du sanctuaire au centre duquel se dresse l'autel sous un ciborium monumental (moderne). Le sanctuaire occupe tout le chœur proprement dit avec le transept et même deux travées de la nef. Un escalier, de toute la largeur de la nef et haut de dix marches, donne accès à l'*avant-chœur* sur les côtés duquel se trouvent deux cénotaphes d'empereurs avec la statue du défunt agenouillée. Un second escalier, de dix marches encore, mène au chœur, où se trouve l'autel majeur, sous la croisée du transept et du chœur, abrité par le ciborium ; enfin derrière l'autel et occupant le chœur proprement dit, sont les stalles du chapitre et le trône épiscopal. Toute cette partie de l'église est décorée de peintures à fresque retraçant les scènes de l'Ancien et du Nouveau Testament, sans laisser aucun espace vide entre elles, où l'œil puisse se reposer. Celles des voûtes et de la lanterne sont sur fond d'or.

L'ensemble de cette décoration, bien que d'une richesse extrême, laisse un peu froid. Ce chœur, de dimensions exagérées et de disposition anormale, privé de mobilier, paraît vide et désert. On y éprouve un sentiment analogue à celui qui vous saisit à l'intérieur du Walhalla, près de Ratisbonne, c'est que le monument paraît en quelque sorte sans utilité immédiate ; qu'il semble plus fait pour glorifier pompeusement la foi chrétienne, que pour servir effectivement aux besoins du culte. Combien plus intéressantes, plus meublées et plus vivantes sont ces églises où chaque génération a laissé un souvenir de son passage, où un entassement d'accessoires témoignent de l'amour qu'elles portaient au sanctuaire, de leur zèle à l'orner, et du désir qu'elles avaient d'y être représentées, même après leur passage sur cette terre ! La restauration de l'édifice a fait table rase de tous ces souvenirs, et la génération présente ne se reconnaît plus dans ce monument devenu trop vaste et qui ne lui dit plus rien au cœur.

La cathédrale est totalement dépourvue de sculptures ; les quelques statues qu'elle renferme sont modernes.

Sous le transept et le chœur s'étend une magnifique *crypte*, l'une des plus belles et des plus vastes connues, de style roman. On y descend par deux larges escaliers, situés dans les basses-nefs, visibles dans l'église et comptant vingt marches. Le plan de la crypte reproduit exactement celui du chœur et des transepts. Elle a de belles voûtes d'arête, reposant tantôt sur des piliers cantonnés de colonnes, tantôt sur des colonnes isolées à chapiteaux cubiques et bases formées de deux tores superposés,

L'emploi de pierres de diverses couleurs, (jaune, bleu, rouge) dans les arcs doubleaux. leur donne une polychromie naturelle très décorative. Des diverses tombes impériales qu'elle renfermait autrefois, la crypte n'en possède plus qu'une seule (1291).

Accolée au flanc sud de la cathédrale et en dehors du plan régulier de l'édifice se trouve la chapelle des fonts, de style roman, très ancien. Les colonnes ont des chapiteaux richement sculptés et des bases à pattes.

A côté de la cathédrale et dans le parc qui l'entoure, on a aménagé un *Jardin des Oliviers*, comme il s'en trouve près de presque toutes les grandes églises de cette contrée, mais celui-ci est un des plus considérables qui existent. Son plan est hexagone; aux angles s'élèvent des pilastres gothiques qui semblent attendre un dôme ou un couronnement quelconque. Au centre se dresse un rocher, au sommet duquel le Sauveur agenouillé prie devant un ange qui lui présente le calice. Plus bas sont les trois apôtres endormis, et plus bas encore Judas avec des soldats romains et des hommes du peuple, qui gravissent de tous côtés les escarpements du rocher. Ce monument, d'une exécution parfaite, est très impressionnant.

***

La cathédrale de Spire forme avec celles de Worms et de Mayence une trinité romane extrêmement intéressante à étudier, et d'une valeur singulière. Elle paraît la plus importante des trois et d'une manière générale la plus belle au point de vue de l'art architectural. Seule, en effet, elle est sans ajoutes ni remaniements, de pur style roman ; elle a été bâtie tout d'un jet, et montre dans tous ses détails, l'exécution d'une conception artistique unique. Worms et Mayence au contraire, commencées la première en 1110 et la seconde en 998, n'ont été terminées que très longtemps après, et n'ont pas été achevées conformément au style dans lequel elles avaient été conçues. Le plan des trois cathédrales est à peu près identique, sauf que Worms et Mayence ont deux chœurs, tandis que Spire n'en a qu'un. Toutes trois sont surmontées d'un dôme à chacune de leurs extrémités, et toutes trois aussi ont quatre tours ou tourelles, rejetées aux extrémités de l'édifice. Cette même disposition a été adoptée, dans son ensemble, pour la cathédrale de Strasbourg (partie ancienne de l'époque romane) et pour l'église des apôtres à Cologne ; on la retrouve sans les coupoles à la cathédrale de Bamberg, et dans diverses églises de la région du Rhin, telles que l'église St-Castor à Coblenz, celle d'Andernach, etc.

Ces trois cathédrales, bien qu'appartenant à l'époque romane, toutes trois, présentent cependant des différences de style bien caractérisées. Spire, presqu'aussi ancienne que Mayence, offre dans ses grandes lignes la noblesse des basiliques romaines; Worms élevée presqu'un siècle plus tard, appartient à un style plus nouveau, plus étudié, plus complètement caractérisé ; Mayence, la plus ancienne des trois, puisqu'elle date de 998, semblable à Spire, à l'intérieur, paraît, à cause des remaniements postérieurs qu'elle a subis, beaucoup plus récente, à l'extérieur, que les deux autres cathédrales. Worms l'emporte par sa sculpture et certains détails de sa décoration, ainsi que par sa silhouette extérieure ; les éléments de la construction et de la décoration, plus petits à Worms que dans les deux autres cathédrales, la rapprochent du style des grandes églises abbatiales de la Normandie, des cathédrales de l'Angleterre et de celle de Tournai qui forment un groupe important de constructions romanes, ayant suivi dans l'ordre des temps, les grandes cathédrales de l'Allemagne !

Eugène Soil.

Mélanges.

Reconstruction de la façade de la cathédrale de Chartres au XIIe siècle. Etude chronologique *(suite)* [1].

VI

NOUS avons vu qu'à la suite de l'incendie de 1134, on éleva en avant de la façade, vers le Nord, un clocher unique tout à fait isolé, dans une situation analogue à celle du clocher de Vendôme, par exemple. Voici en plan la disposition restituée des parties ouest de la cathédrale vers cette époque (Fig. 5) [2].

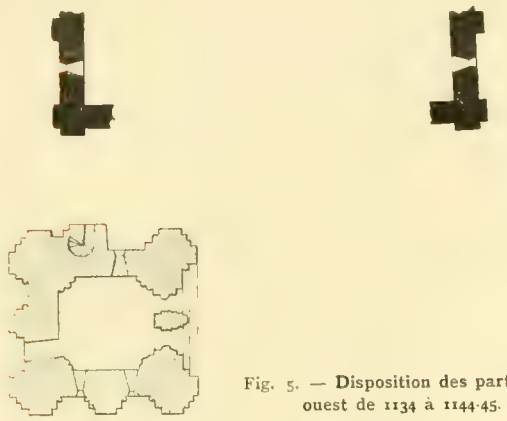


Fig. 5. — Disposition des parties ouest de 1134 à 1144-45.

Mais en 1145, onze ans après l'incendie, le plan primitif était modifié : « ... *turres* tunc fiebant », dit Robert de Thorigny [3]. Une seconde tour était donc en construction.

Cette nouvelle tour est le Clocher Vieux actuel, qui rentrait dans un nouveau plan, beaucoup plus vaste et plus ambitieux que celui de 1134.

1. Voir le n° de juillet 1899, p. 328.

2. Les dispositions de l'église nous sont inconnues. Nous savons seulement que la nef n'avait pas de voûte, étant couverte d'une simple charpente ; mais les collatéraux étaient-ils voûtés ? La crypte avait des contreforts ; se continuaient-ils sur les murs de l'église supérieure ? Ce qui est certain, c'est l'emplacement respectif de l'église et du clocher, les dimensions du monument (qui nous sont connues par celles de la crypte), et les dispositions du clocher, très peu modifiées en 1145 et après 1194.

3. Robert de Thorigny, éd. Léop. Delisle *(Soc. de l'hist. de Normandie)*, t. I, p. 238.

Le programme était le suivant : 1° élever un clocher, du côté sud de la façade, symétrique du premier ; — 2° agrandir l'église jusqu'au ras de la face postérieure du clocher nord déjà construit et du clocher projeté au Sud, ce qui donnait au monument près de deux travées de plus, tout en permettant d'éviter la disposition anormale de deux clochers de façade isolés ; — 3° comme corollaire, allonger d'une travée les galeries de la crypte et les réunir par des escaliers au rez-de-chaussée des clochers (Fig. 6) [1].

Ce n'était pas là la suite logique du modeste projet antérieur. Nous sommes en présence d'un changement de plan absolu, d'une conception

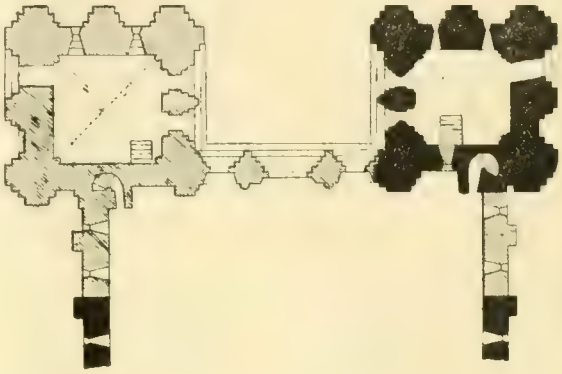


Fig. 6. — Disposition des parties ouest de 1144-45 à 1192.

tout autre, de proportions vraiment grandioses. Comment expliquer cette modification imprévue? Quelque événement inattendu, assurant aux chanoines les ressources nécessaires, les amena-t-il à élargir ainsi leur projet initial ?

Nous verrons plus loin que des relations suivies existaient précisément à cette époque entre l'église de Chartres et l'abbaye de Saint-Denis. Or Suger était en ce moment même en train de

1. Nous ne connaissons pas les dispositions intérieures des nouvelles travées. On a conjecturé l'établissement d'un porche entre les deux tours ; la disposition de la façade s'y prêtait assez bien ; mais je crois que M. Paul Durand, dans le plan donné par l'abbé Bulteau (*Monographie...*, t. I) lui a attribué beaucoup trop d'importance. C'était vraisemblablement un simple appentis, assez court pour conserver une pente suffisante sans venir couper les fenêtres du premier étage. Mais ce n'est là qu'une hypothèse.

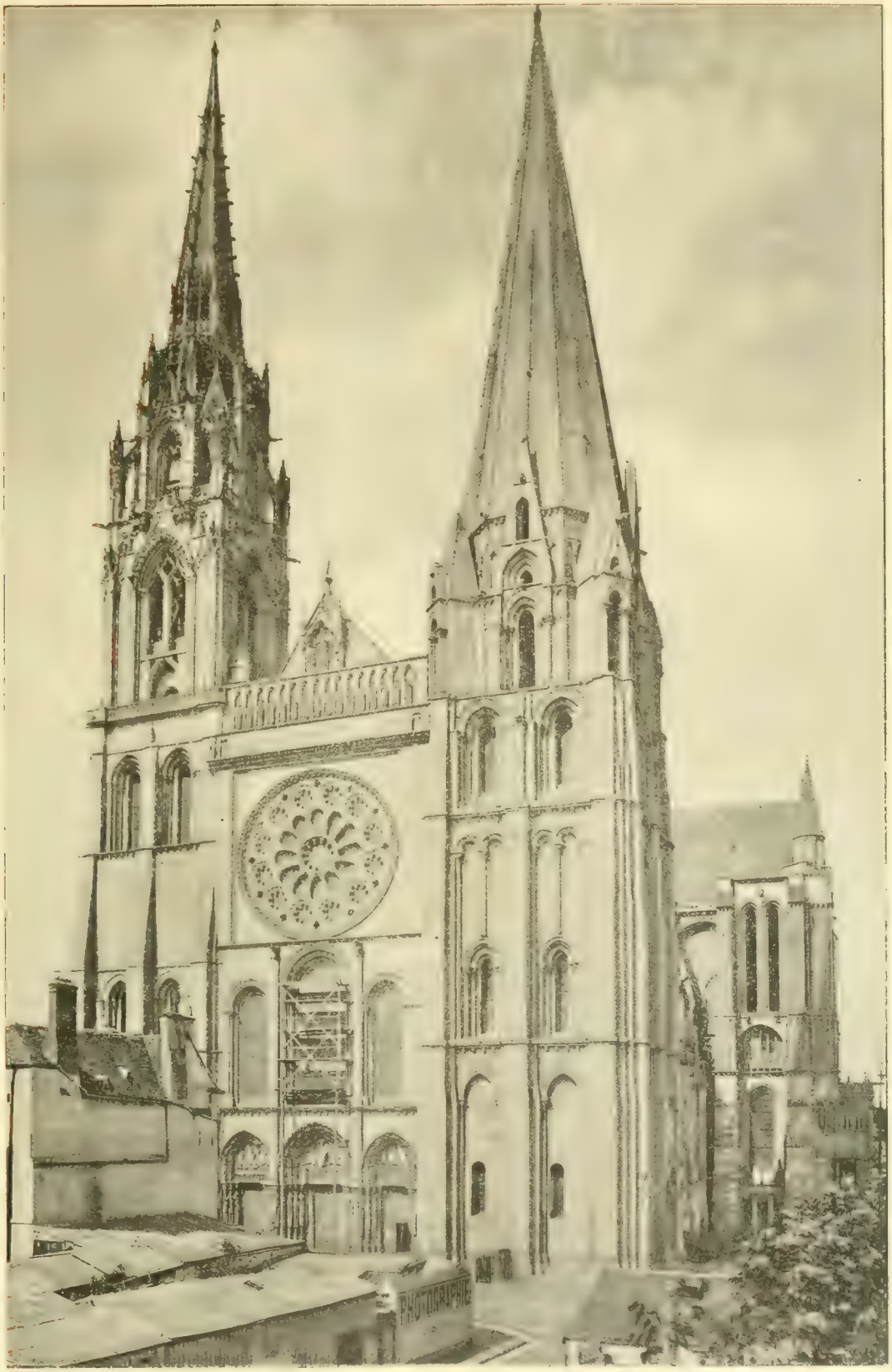


Fig. 7. — Façade de la cathédrale de Chartres.

reconstruire sa basilique (façade consacrée en 1140, chœur en 1144). Sans prétendre nullement que pour l'ordonnance générale de la nouvelle façade de la cathédrale le chapitre se soit inspiré de celle de Suger, — qui comportait d'ailleurs, comme celle de Chartres, deux tours et trois portails, — on peut supposer que la réussite des beaux travaux d'art de Suger, travaux que l'évêque de Chartres, Geoffroi de Lèves (1115-1148) avait suivis pas à pas jusqu'à leur dédicace, encouragea le chapitre à entreprendre un remaniement analogue.

Quant aux difficultés de l'exécution, elles se trouvèrent grandement diminuées grâce à un curieux phénomène d'ordre religieux qui eut son importance dans le mouvement d'art du XIIe siècle. En 1145, le pays chartrain fut le théâtre d'un renouveau de foi, d'une poussée de mysticisme qui ont frappé les contemporains et nous émerveillent encore. Il semble qu'au moment où les croisades manquaient leur but et n'entraînaient plus la foule anonyme, celle-ci se soit en quelque sorte croisée à nouveau dans le dessein pieux d'élever des temples à la gloire de Dieu et de la Vierge, et qu'elle ait détourné vers la construction de ces temples toute l'ardeur de son âme croyante. Plusieurs écrivains mentionnent ce mouvement d'enthousiasme religieux, dont on peut dire vraiment qu'il soulevait les pierres : « Magna opera Domini, exquisita in omnes voluntates ejus ! Apud Carnotum cœperunt in humilitate quadrigas et carpenta trahere ad opus ecclesiæ construendæ, eorum humilitas etiam miraculis coruscare... (1)» «Hoc eodem anno [1145] cœperunt homines prius apud Carnotum carros lapidibus onustos et lignis, annona et rebus aliis, suis humeris trahere ad opus ecclesie, cuius turres tunc fiebant. Que qui non vidit, iam similia non videbit... » (2) Ce mouvement nous apparaît donc à son origine comme indissolublement lié à la reconstruction de la cathédrale de Chartres.

Cet élan, si profitable à l'œuvre de l'église de Chartres, qui survenait si à point pour en favoriser la reconstruction (1), fut-il naturel ou provoqué ? fut-il la cause ou bien l'effet du revirement signalé plus haut dans les projets du chapitre ? Né spontanément, fit-il naître chez les chanoines l'idée de l'exploiter au profit de leur église, ou bien, résolus à une reconstruction somptueuse, s'efforcèrent-ils de ranimer dans les cœurs le zèle pour Notre-Dame et la soif des œuvres pies, auxiliaires puissants de leur dessein ? Question des plus délicates. Il est bien possible pourtant que le mouvement ait été provoqué. Remarquons en effet que pareil phénomène s'était produit quelques années auparavant à Saint-Denis. Là aussi on avait vu les gens de l'abbaye et ceux du dehors, nobles et vilains, charrier depuis les carrières de Pontoise jusqu'au chantier les pierres nécessaires à la construction du chœur (entre 1140 et 1144) (2).

On peut penser que les chanoines de Chartres, instruits par cet exemple, entendirent susciter un phénomène analogue (3). Au moins durent-ils encourager ce mouvement, entretenir l'exaltation de la foule par des prédications ardentes, comme

1. Lettre écrite en 1145 par Hugues, archevêque de Rouen, à Thierry, évêque d'Amiens ; éd. par Mabillon, *Ann. Bened.*, VI, pp. 361-2.

2. Robert de Thorigny, *loc. cit.* V. aussi *Annales Utricenses*, à la suite d'Orderic Vital, éd. Le Prevôt et Delisle, t. V, p. 162; *Chronic. S. Michaelis in periculo maris*, à la suite de Robert de Thorigny, éd. Delisle, an. 1145 ; *Chronic. Rotomagense*, dans Labbe, t. I, an. 1145 ; mais surtout la lettre déjà citée de Hugues, archevêque de Rouen, et celle d'Haimon, abbé de Saint-Pierre-sur-Dive, aux religieux de Tutbury (*Bibl. de l'Ec. des chartes*, t. XXI, 1860, p. 120). Par une sorte de contagion morale, le mouvement de proche en proche avait gagné la Normandie.

1. Les frais, ceux de main-d'œuvre surtout, durent être, du fait de ces corvées volontaires, singulièrement diminués. Plus de frais de charroi : « quadrigas et carpenta trahere... », dit Hugues de Rouen ; et Robert de Thorigny : « carros lapidibus onustos et lignis... suis humeris trahere » : cela constituait une sérieuse économie, car les carrières de Berchères, d'où provient à peu près toute la pierre de la cathédrale, sont à 10 kilomètres de Chartres. Les frais d'alimentation du chantier durent être aussi très réduits (« carros..onustos..annona », dit Robert de Thorigny). Il est probable en outre que nombre d'ouvriers et maîtres maçons, gagnés à l'enthousiasme, voulurent travailler uniquement *pro remedio animæ suæ*. Enfin les aumônes durent être alors très abondantes ; si l'on pouvait dater dans le Nécrologe les nombreuses donations pour l'œuvre des tours, on verrait sans doute que la plupart sont de cette époque. Le profit pour le chapitre n'était donc pas mince.

2. *Œuvres de Suger*, éd. Lecoy de la Marche (*Soc. de l'Hist. de France*), *Libellus de consecratione...*, pp. 219-220.

3. La reconstruction de 1145 à Chartres serait alors comme une *réplique* de ce qui s'était passé naguère à Saint-Denis. Nous y reviendrons à propos des portails.

nous voyons qu'on le fit à Saint-Pierre-sur-Dive(1), dans des circonstances semblables. Mais à coup sûr, à la fois pieux et intéressés, ils surent en profiter pour reprendre sur un plan tout autre et plus magnifique la reconstruction commencée en 1134. La connexité des deux faits est manifeste.

VII

CETTE singulière croisade prit naissance en 1145, tout au plus en 1144 (2). Provoquée ou non, elle coïncida à très peu près avec les premiers travaux d'exécution du nouveau plan qu'elle rendait réalisable. On ne peut donc remonter pour le début de ces travaux plus haut que l'année 1144.

Cette date, les renseignements du Nécrologe ne la contredisent point. Parmi les donations pour l'œuvre des tours, aucune de celles dont on peut, dans une certaine mesure, préciser l'époque, n'apparaît comme nécessairement antérieure à 1145 (3). Donc, aucune difficulté de ce côté-là. — Mais cette date de 1144-1145 paraît tout à fait vraisemblable si l'on réfléchit que lorsqu'on entreprit le Clocher Vieux, le Clocher Neuf était à peu près terminé : les deux premiers étages étaient certainement achevés; le dernier, fort avancé probablement, comme nous allons le voir. Or, même en supposant qu'on ait commencé le Clocher Neuf en 1135, aussitôt après l'incendie de septembre 1134, rien d'extraordinaire à ce qu'on ait mis neuf ou dix ans pour l'amener à ce point d'achèvement ; bien des entreprises moins importantes ont traîné davantage ; surtout si l'on considère, d'une part, que les Chartrains, ruinés par le sinistre (1), ne furent peut-être pas de longtemps en état de répandre largement les aumônes et que la marche des travaux dut s'en ressentir; — d'autre part, que le clocher, simple accessoire de l'église et hors œuvre, n'étant pas pour le culte d'une utilité immédiate, il n'y avait pas lieu d'en précipiter l'achèvement.

J'ai dit que le Clocher Neuf était à peu près terminé en 1144-1145. Le rez-de-chaussée et le premier étage sont certainement antérieurs aux premiers travaux du Clocher Vieux : leur parfaite unité, la disposition des fenêtres étudiée plus haut et qui suppose l'isolement du clocher, les nombreux archaïsmes qu'ils révèlent par rapport au Clocher Vieux, ne permettent pas le doute.

Je crois qu'on peut en dire autant du deuxième étage. On remarque en effet que les contreforts du Clocher Neuf, très saillants à la base, s'aplatissent presque complètement avant d'atteindre le deuxième étage. Cette disposition donne à croire que, dans la pensée du constructeur, cet étage ne devait porter qu'un couronnement de charpente, qu'il fut construit par conséquent avant l'époque où l'on projetait de couronner le Clocher Vieux d'une de ces flèches de pierre qui se répandaient alors dans la région (2). Sa construction ne peut donc être beaucoup retardée. Mais, en outre, les bases des colonnettes, aux fenêtres de cet étage, ont le même dessin primitif que les bases du rez-de-chaussée et du premier étage, bien éloigné de l'élégance des bases du Clocher Vieux.

Si donc le Clocher Neuf n'était pas tout à fait terminé en 1145, il dut l'être bien peu après. L'expression de Robert de Thorigny, *turres tunc fiebant*, semble indiquer qu'on y travaillait encore. Mais outre que l'auteur n'était pas sur les lieux, le pluriel *turres* peut fort bien s'expliquer par l'achèvement des parties hautes du Clocher Neuf : dernière main mise à la construction de

1. *Bibl. de l'Éc. des chartes, art. cit.*

2. « Hoc eodem anno [1145] *cœperunt* homines *prius* apud Carnotum... » (Robert de Thorigny, *loc. cit.*) Tous les textes semblent d'accord sur cette date. Hugues de Rouen et Haimon, abbé de Saint-Pierre-sur-Dive, dans leurs lettres de 1145, parlent surtout, il est vrai, du mouvement en Normandie; à Chartres il avait dû commencer plus tôt. Mais Rouen et Chartres sont villes assez voisines, et Hugues nous dit formellement qu'ayant appris ce qui se passait à Chartres, les Rouennais s'y rendirent, revinrent pleins d'enthousiasme, et s'embrigadèrent à leur tour. La propagation fut donc très rapide ; c'est tout au plus si l'on peut reculer pour Chartres jusqu'à 1144. Cette dernière date est donnée par Raoul *de Diceto*, mais la source n'est pas très pure.

3. Donations *ad opus turrium* de Symon, diacre et chanoine (*Cartul.*, III, p. 200; XII Kal. Nov.), qui vivait encore en 1149, et mourut peut-être beaucoup plus tard; — du prévôt Henri (*Ibid.*, p. 80 ; IV Non. Apr.), mort après 1139, probablement vers 1150 ; — celle du prévôt Eudes (*Ibid.*, p. 143 ; VII Kal. Aug.), qui vivait entre 1159 et 1164.

1. « Fere tota civitate consumpta, » dit la *Translatio S. Aniani, lectio* 9 (*Anal. Bolland.*, t. VII, p. 332).

2. Le régime des contreforts du Clocher Vieux est au contraire très régulier; leur épaisseur est savamment ménagée de la base au sommet, sans cet épanouissement brusque qu'on trouve au premier étage de l'autre clocher.

pierre, ou établissement du couronnement de charpente.

Quant aux mentions de donations *ad opus* ou *ad edificationem turrium* du Nécrologe, quoique *à priori* elles semblent se rapporter à une époque où l'on travaillait aux deux tours à la fois (1), elles ne sont d'aucun secours dans la question. Celles que l'on peut jusqu'à un certain point dater, et c'est le petit nombre, indiquent seulement qu'à telle époque les frais de la construction n'étaient pas complètement amortis, ce qui ne veut pas dire que la construction ne fût pas achevée, et depuis longtemps peut-être ; ces donations peuvent concerner aussi des frais de beffroi, de réparations, etc., très postérieurs à la construction proprement dite. On quête aujourd'hui encore « pour les besoins » d'une église jusque bien après son achèvement. Enfin, comme je l'ai dit, il est très possible que quand on commença le Clocher Vieux, on eût encore à construire quelques assises du Clocher Neuf et son couronnement de charpente; quelques-unes des donations pourraient se rapporter à cette époque (2).

VIII

C'EST donc en 1144-1145, non en 1134, que fut commencé le Clocher Vieux et qu'on détruisit, pour en construire une autre plus en avant, l'ancienne façade qui subsistait, modifiée à peine (3), depuis Fulbert. Trop pauvre, trop simple pour les nouveaux projets, dégradée sans doute par le feu en 1134, ne cadrant pas par ses dispositions avec le plan nouveau, on ne pouvait songer à l'utiliser en l'avançant simplement de quelques mètres. On en commença donc une autre, beaucoup plus riche, au niveau de l'arrière du clocher nord, en même temps que, conformément au nouveau plan, on élevait le clocher sud symétriquement au premier. Nous trouvons la trace de cette reconstruction des portails dans le Nécrologe, qui nous apprend en même temps que ces portails nouveaux étaient décorés de figures. L'archidiacre de Châteaudun, Richer, mort le 12 janvier 1150, avait, avant cette date, décoré l'*entrée* de l'église d'une image de la Vierge (1). Cette figure ornait certainement l'un des tympans, car à cette époque le pignon n'était pas fait (2). C'est vraisemblablement la Vierge que l'on voit encore au tympan de droite. Puisque avant 1150 l'un des tympans était en place, les maçonneries du rez-de-chaussée de la façade étaient certainement terminées.

Une partie de cette façade (l'étage des portails (3) et peut-être l'étage au-dessus) s'est conservée dans la façade actuelle. Il faut seulement la remettre en pensée à sa place primitive, se la figurer en arrière de toute l'épaisseur des tours, resserrée entre elles et encadrée par leur saillie puissante *(Fig. 6)*; aperçue ainsi dans un recul discret, un demi-jour paisible, qui faisaient plus intime encore l'accueil souriant de ses statues. On voyait alors se développer autour du parvis, comme sur les trois côtés d'une sorte d'atrium ouvert, une ordonnance de sept arcades : les deux arcades de l'entrée de chacun des clochers, les trois portails de la façade avec leur admirable sculpture. Quelle richesse, quelle beauté, dans ce petit espace, vrai jardin d'élection où fleurit l'âme d'une époque étonnamment artiste ! En quel autre coin de France eût-on pu trouver ainsi condensée, au milieu du XIIe siècle, une somme d'art supérieure, et de qualité plus exquise et plus fine ? Le remaniement de 1194 allait malheureusement tout modifier.

Cette disposition d'une façade resserrée entre deux tours en saillie, au lieu de se développer naturellement sur toute la largeur de l'édifice, eut au point de vue architectural des conséquences curieuses. Le maître de l'œuvre qui conçut ce plan, suggéré sans doute mais non imposé par la présence du Clocher Neuf déjà en

1. Ne peut-on pas croire que ces expressions soient un peu *de formule*, et désignent l'ensemble des travaux des parties ouest de l'église ?

2. P. ex. la donation *ad edificationem turrium*, de l'archidiacre Régnier (*Cartul.*, III, p. 189; VI Non. Octobr. ; la date d'année est inconnue).

3. Par l'adjonction d'un porche construit aux frais du chanoine Raimbaud († 13 avril, vers 1050) ; v. aux Ides d'avril, l'Obituaire du chapitre publié par MM. R. Merlet et abbé Clerval, *op. cit.*

1. *Cartul.*, III, p. 19 ; Prid. Id. Januar.

2. Le troisième étage du clocher sud fut construit vers 1164 ; comme le mur de façade, qui s'appuyait sur la maçonnerie de ce clocher, s'élevait en même temps que lui, la construction du pignon doit être datée de 1160 environ.

3. Nous verrons plus loin que la théorie qui attribue les sculptures des portails à la fin du XIIe siècle n'est pas admissible.

place, fut amené à grouper dans un espace très restreint, — seule partie visible de la façade normale, et *constituant à lui seul toute la façade*, — des éléments qui dans la disposition ordinaire auraient dû s'espacer sur toute la largeur du monument. Par exemple, l'église ayant une nef et deux bas-côtés, ces trois nefs appelaient trois portails ; seulement, ces trois portails qui en bonne règle devaient correspondre aux trois nefs intérieures, l'architecte dut les resserrer dans l'intervalle des tours et les ouvrir tous trois sur la nef centrale. C'est ainsi que toute l'ordonnance ternaire, habituelle aux églises à trois nefs, se retrouve, mais pour ainsi dire en réduction, dans cette façade restreinte. Les contreforts même, qui selon l'usage la divisent verticalement en trois régions, sont ici très plats, très étroits, purement décoratifs, parce qu'ils ne s'élèvent pas au droit des grandes arcades. D'ailleurs, au point de vue de l'ornementation, l'architecte a tiré de cette ordonnance resserrée un admirable parti.

C'est donc la partie comprise entre les clochers, et elle seule, qui constitue proprement la façade de la cathédrale de Chartres. Le non-sens fut complet, de faire un jour affleurer cette partie à l'avant des clochers, comme cela eut lieu après l'incendie de 1194. Dès lors, la composition de la façade, si logique, si claire, quand elle était en recul, parut singulière et même irrationnelle. On s'étonne aujourd'hui de ne pas voir les deux portails latéraux percés dans l'axe des bas-côtés, à la base de chacune des tours. Outre que l'ornementation de cette partie centrale, si admirablement riche pour l'étroit espace qu'il s'agissait de décorer, ne réussit pas à meubler toute la largeur de la façade actuelle. D'où une impression de nudité qui n'existait pas avec la disposition initiale.

Le remaniement qui suivit l'incendie de 1194 fut, pour l'œuvre du milieu du siècle, une véritable trahison (1).

1. Le Clocher Vieux eut aussi à souffrir de la reconstruction de 1194. De proportions impeccables si on le considère en lui-même, il paraît aujourd'hui trop bas pour l'église, ses étages supérieurs sont comme engagés dans le pignon, parce que la nef actuelle est plus élevée que celle pour laquelle il fut construit.

IX

En examinant aujourd'hui l'ensemble des parties du XIIe siècle de la façade de Chartres (c'est-à-dire la tour du Clocher Neuf jusqu'au niveau inférieur de la galerie des rois, tout le Clocher Vieux, les portails et peut-être aussi l'étage des trois fenêtres qui les surmontent)(1), on découvre facilement les traces des deux conceptions successives dont j'ai parlé : celle de 1134, celle de 1144-1145. La base du Clocher Vieux et l'étage des portails, contemporains et faits l'un pour l'autre, forment à côté du Clocher Neuf, et à part un ensemble bien distinct, révélant une seule et même inspiration beaucoup plus riche. Il est intéressant à ce point de vue d'observer de quelle façon les assises de l'étage inférieur de la façade vont se raccorder à celles des clochers. A gauche, du côté du Clocher Neuf, elles chevauchent irrégulièrement, les joints horizontaux ne coïncident pas ; on voit nettement que le mur de façade a été simplement rapporté un jour contre le clocher déjà construit. Du côté du Clocher Vieux au contraire les assises coïncident, les joints horizontaux du mur de façade se continuent très régulièrement sur le clocher (2). En effet conçus simultanément par un inconnu de génie, façade et Clocher Vieux se sont élevés ensemble selon ses plans, l'un contre l'autre, assises par assises, et des détails communs çà et là révèlent leur parenté. Les statues qui décorent la base du clocher sont sœurs de celles des portails : l'ange au cadran, dans l'angle, est de la même main que les deux groupes qui flanquent le portail central ; la facture de l'âne rappelle celle des personnages du portail de droite, côté droit (3). Mais

1. Je n'ai pu arriver à une conclusion certaine pour l'âge de ces fenêtres. On les date généralement de 1145, mais sans preuves. Il est malaisé de distinguer un vitrail de 1150 environ d'un vitrail de la fin du siècle. Cependant la verrière de l'Arbre de Jessé diffère tellement, comme coloris et disposition des figures, des autres verrières de la cathédrale, qu'il est permis peut-être de l'attribuer au milieu du XIIe siècle.

2. On comprend que le transfert de l'étage des portails, pierre par pierre, assise par assise, après 1194, sur un terrain de niveau ait pu laisser subsister intactes ces dispositions de l'appareil.

3. W. Vöge (*Die Anfänge des monumentalen Stiles im Mittelalter ;* Strasbourg, 1894, in-8°) a distingué dans la sculpture des portails de Chartres un certain nombre de mains ; il a peut-être poussé un peu loin l'analyse.

surtout les bases des pieds-droits de la porte, aujourd'hui bouchée, qui donnait accès par le Sud dans le Clocher Vieux, sont identiques, comme profil et décoration, à celles des pieds-droits des portails de façade : même scotie très fermée et fouillée de petites stries, même tore inférieur aplati et très débordant, même socle décoré de larges cannelures bordées de perles, surmonté d'une même moulure très fouillée.

Nous avons vu qu'en 1150 les portails devaient être terminés ; l'étage inférieur du clocher l'était vraisemblablement aussi. C'est la dernière date que nous fournissent les textes. Les donations pour l'œuvre, pour l'édification, pour la restauration de la tour et des tours, mentionnées dans le Nécrologe (1), ne peuvent, pour les raisons données plus haut, nous aider à préciser chronologiquement les étapes de la construction.

La seule date précise est malheureusement d'une authenticité un peu suspecte. Elle est donnée par l'inscription HARMAN' 1164 NDD qui se lit sur la lucarne regardant le Nord à la naissance de l'étage octogone du Clocher Vieux (2). Peut-on l'admettre comme authentique ? J'incline à le croire. Elle est certainement ancienne ; ses caractères paléographiques ne s'opposent pas à ce qu'elle date de la deuxième moitié du XIIe siècle ; il est assez improbable qu'un ouvrier facétieux l'ait mise là pour le seul plaisir de tromper les archéologues futurs. Enfin, et surtout, rien d'invraisemblable à ce qu'en l'année 1164 on fût en train d'élever le troisième étage du clocher : on l'avait commencé en 1144-45, ce qui donne une vingtaine d'années pour la construction du rez-de-chaussée, du premier, du deuxième et d'une partie du troisième étage. Si l'on songe combien cette construction est soignée, et que la façade adjacente s'élevait en même temps, ce laps est tout à fait admissible.

1. De même que nous avons rapporté au Clocher Neuf, alors seul en construction, les donations *ad opus turris* vraisemblablement antérieures à 1145, il faut rapporter au Clocher Vieux les donations pour une seule tour qui semblent postérieures à cette date : celles du préchantre Hamelin (*Cartul.*, III, pp. 16-17), qui figure dans les chartes entre 1148 et 1158 ; de l'évêque Goslin (*ibid.*, pp. 32-33) (1148-1158) ; du préchantre Hugues (*ibid.*, p. 137), mort entre 1159 et 1164. Les autres n'ont pu être datées.

2. V. la *Monographie de la Cath. de Chartres* (Album de la *Coll. des doc. inéd.*), pl. 50.

Entre 1164 et 1194 on acheva l'étage octogone et l'on en fit jaillir la flèche célèbre.

Dans la même période de 1144-1145 à 1194, la crypte, parallèlement à l'église supérieure, reçut quelques modifications (1). Entre 1144 et 1150 vraisemblablement, on allongea chacune des galeries d'une travée, et on les réunit par des escaliers au rez-de-chaussée des clochers. Un retour de mur qui subsiste en partie dans la galerie nord marque encore aujourd'hui l'ancienne limite. Ces deux nouvelles travées se distinguent des autres par le profil des tailloirs des pilastres. — Postérieurement à cet allongement, on élargit toutes les fenêtres de la crypte, sauf celles qui ne donnaient déjà plus de jour parce qu'elles étaient obstruées par des constructions élevées après coup, sauf aussi la fenêtre de la nouvelle travée sud, sans doute parce qu'elle était percée contre un contrefort qui en gênait l'élargissement.

Après l'incendie de 1194 on transporta la façade encore plus en avant, au niveau où nous la voyons aujourd'hui.

X

DISONS donc, pour nous résumer, que dans le courant du XIIe siècle les parties ouest de la cathédrale de Chartres ont affecté successivement trois dispositions différentes, correspondant à trois emplacements successifs de la façade par rapport aux clochers. Ces trois dispositions sont :

1° De 1134 à 1144-1145 : la façade de l'église de Fulbert, plus courte que les églises postérieures ; en avant de cette façade, du côté nord, un seul clocher complètement isolé, qui est le Clocher Neuf actuel, entrepris à la suite de l'incendie de 1134.

2° De 1144-1145 à 1194 : une nouvelle façade, de quelques mètres plus en avant que la précédente, encadrée par deux clochers symétriques tangents à cette façade mais en saillie sur elle de toute leur épaisseur. Pour cela on a allongé l'église en reconstruisant sa façade plus en avant, au niveau de l'arrière du Clocher Neuf et l'on a élevé symétriquement à ce clocher un deuxième clocher, le Clocher Vieux, tangent à l'église allongée. Cette modification de plan correspond à un puis-

1. V. René Merlet et ab. Clerval, *op. cit.*, pp. 85-91.

sant mouvement religieux qui apporta à l'œuvre de la cathédrale des secours inattendus.

3° Après l'incendie de 1194, disposition actuelle : l'église fut allongée encore, de toute l'épaisseur des clochers, la façade ayant été transportée au niveau de la face antérieure des clochers qu'elle affleure.

Maurice LANORE.

(A suivre.)

Une visite aux églises de St-Dié (Vosges).

DANS l'une des plus gracieuses vallées des Vosges, sur les bords de la Meurthe, est assise la jolie petite ville de Saint-Dié, aujourd'hui centre industriel actif, autrefois calme cité ecclésiastique. Elle doit son origine et son nom à un saint évêque de Nevers, *Deodatus*, qui, renonçant à son évêché, vint au milieu du VIIe siècle chercher au plus profond des forêts des Vosges une vallée solitaire où il pût finir ses jours dans la pratique de la contemplation et de la pénitence. Il y bâtit un monastère pour recevoir ses nombreux disciples, au milieu desquels il mourut en 679. Au cours du Xe siècle, l'abbaye fut sécularisée : des chanoines remplacèrent les moines, et à l'Abbé succéda un Grand Prévôt.

La ville, maintes fois ravagée par les guerres, ou dévastée par le feu, n'a conservé aucun édifice civil ancien, mais elle possède un ensemble peu commun de monuments religieux qui mérite de fixer l'attention du voyageur. C'est d'abord l'église Notre-Dame, la *Petite Église*, comme on dit là-bas, curieuse construction des IXe et XIe siècles. Puis, à côté, au Sud, voici la *Grande Église*, autrefois collégiale, dédiée originairement à S. Maurice, actuellement cathédrale, sous le vocable de St Dié, dont les reliques y reposent entourées de la vénération des fidèles. Entre les deux, leur servant de trait d'union, se développe un cloître du XVe siècle. Enfin, au Sud de la cathédrale et la joignant près du transept, s'étend le palais des anciens Prévôts de l'insigne chapitre noble, devenu palais épiscopal ; nous n'en parlerons pas : il n'a rien qui puisse intéresser l'archéologue, ni même arrêter le curieux (1).

I. — Commençons notre visite par la *Petite Église*, bâtie au IXe siècle sur l'emplacement du premier sanctuaire élevé par S. Deodatus en l'honneur de la Ste Vierge. Le narthex, sombre et massif, est percé de trois portes dépourvues de tout ornement. Sa voûte est une sorte de coupole ornée de quatre nervures plutôt qu'une vraie voûte d'arête ; la clé représente une tête

Saint Dié. — La façade de la Petite Église.

d'homme qui porte la longue barbe et les cheveux arrangés à la manière carolingienne. Ce porche est surmonté d'une tour dont le premier étage seul subsiste encore : la partie supérieure a disparu dans l'un des incendies qui ravagèrent si souvent ces églises, probablement celui de 1554. L'ornementation fort caractéristique de cette

1. Sur d'autres points du diocèse de St-Dié (dép^t des Vosges) on trouve encore des monuments religieux de la période carolingienne, par exemple : à Champs-le-Duc, canton de Bruyères, sa curieuse église ; à Aureille-Maison, commune de Lamarche, sa vieille chapelle, du moins pour une partie.

tour consiste en de longues arcatures d'un bon effet. L'église, exactement orientée, est divisée en trois nefs, terminées chacune par une abside. Les nefs latérales et les absidioles ont été construites au XIe siècle après qu'un incendie eut détruit la nef carolingienne. Le pape S. Léon IX, qui avait été Grand Prévôt du chapitre de St-Dié, s'intéressa beaucoup à cette reconstruction et lui fit obtenir le secours et les subsides de plusieurs membres de sa famille. La maîtresse-voûte, formée

Saint-Dié. — Vue intérieure de la Petite Église.

de trois travées de voûte d'arête séparées par deux arcs doubleaux, repose sur huit piliers cantonnés de quatre colonnes engagées, non galbées, dont les bases peu saillantes sont garnies de griffes d'angle. Leurs chapiteaux cubiques, de ce style simple et sévère appelé rhénan, sont surmontés d'un fort tailloir ; ceux de l'arc triomphal sont seuls sculptés : sur l'un, au Nord, on voit deux dragons enlacés; sur l'autre, au Sud, on remarque au-dessous de feuillages à crochets et nervures perlées deux écus renversés portant des fleurs de lis primitives. Tout le long de la nef, à la naissance de la voûte, court une petite frise à billettes d'un bon effet. Cette grande nef est éclairée de chaque côté par trois fenêtres géminées en plein cintre ; les nefs latérales le sont par cinq petites fenêtres cintrées percées à $5^{m}70$ du sol.

Le sol des nefs n'est pas horizontalement établi, mais légèrement incliné, de sorte qu'il faut monter pour se rendre au sanctuaire, auquel on accède par six marches séparées par un large palier.

L'abside principale, épargnée par le feu, fut conservée comme le narthex par les reconstructeurs ; elle porte bien en effet les mêmes traits caractéristiques de l'ère carolingienne. C'est un hémicycle voûté en cul de four ; à l'intérieur et à l'extérieur il est orné de cinq arcades appuyées sur six petites colonnes dont les chapiteaux cubiques sont sculptés d'entrelacs, de rubans perlés, etc. Au-dessus des arcades, en prolongement de la frise de la nef, règne un bandeau saillant, à billettes nervées, sur lequel repose la demi-coupole de la voûte. Une fenêtre en plein-cintre occupe le milieu de chacune de ces arcades, et sous la première, au Nord, s'ouvre la porte d'une sacristie du XVe siècle.

Dans la muraille, au Sud, on remarque une piscine double du XIe siècle, dont les deux bassins ne sont point séparés par une arcature (1). En face, dans le mur du Nord, est ouverte une grande niche ovale du XVIe siècle qui abrite une statue de femme, de chaque côté de laquelle sont peints sur la muraille deux anges portant des fruits dans leurs mains. On croit que cette statue représente Richilde, comtesse d'Alsace, nièce de Léon IX et insigne bienfaitrice du chapitre auquel elle légua ses armoiries, d'or, à la bande de gueules chargée de trois roses d'argent.

Chacune des absidioles des bas-côtés, formée d'un hémicycle voûté en cul de four, est éclairée par deux fenêtres ; la troisième n'a pu être ouverte à cause de la rencontre des murailles de l'abside principale.

Dans la troisième travée de la petite nef sud s'ouvre sur le cloître une jolie porte à plein-

1. M. L. Germain a déjà signalé aux lecteurs de la *Revue* cette rare piscine : voir année 1891, page 347. Il lui a consacré une étude intéressante dans le *Bulletin de la Société philomatique vosgienne*, année 1890-91.

cintre, dont les chapiteaux et l'archivolte sont fort richement sculptés.

Cette vénérable *Petite Église* produit sur le visiteur, malgré ses proportions restreintes, une profonde impression de grandeur et de majesté due à la correction et à l'harmonie de ses lignes.

Classée parmi les monuments historiques, l'église Notre-Dame a été dans ces dernières années complètement restaurée et rendue au culte, grâce au zèle de l'archiprêtre M. le chanoine Brignon et au talent de l'architecte diocésain M. Schuler. Tous les amis de nos antiques monuments ont applaudi au succès de cette restauration. Mais pourquoi, demandent-ils, avoir encombré le petit sanctuaire d'un autel énorme et disproportionné? Cet autel est une imitation de l'ancien autel abbatial de St-Denis, restitué par Viollet-le-Duc, mais quelle imitation !!..... On y a multiplié comme à plaisir tout ce qui peut choquer le moins difficile des visiteurs : on a copié, en les exagérant encore, les fautes de dessin et les défauts des procédés d'exécution des artistes carolingiens pour produire en émail d'informes et grotesques caricatures d'anges et de saints ; on a remplacé les solides métaux précieux, ouvrés au marteau et au burin, par de minces feuilles de cuivre estampé ; sans aucun souci des règles liturgiques élémentaires, on a assis immédiatement sur le tabernacle une statue de la Vierge fort laidement archaïque ; pour faire connaître quels saints sont représentés à la façade de l'autel on a écrit leurs noms avec l'orthographe moderne *S. Dié*, S. Léon IX !!!.... De grâce que l'on oublie moins les règles liturgiques, dont le symbolisme et la raison d'être ont une étroite connexion avec l'architecture religieuse,et que l'on se souvienne qu'en toutes choses,même et surtout en restitutions archaïques, le proverbe des anciens doit être pris pour règle : « *est modus in rebus* »: Pas trop n'en faut (1) !

II. Au flanc sud de la *Petite Église* s'appuie le cloître qui la relie à la Grande Église. Cette œuvre du XVe siècle ne laisse pas de produire un effet agréable malgré son peu de valeur. La galerie qui longe la *Petite Église* et lui tient lieu d'arcs boutants, a été refaite au XVIe siècle et réparée dans ces dernières années. Le côté occidental, appuyé à une ancienne maison canoniale, a été en grande partie détruit par un incendie, en 1636 probablement, et remplacé par la construction en bois qui subsiste encore. Ces galeries durent autrefois renfermer quelques monuments commémoratifs, funéraires ou autres : on y voit encore, dans une niche trilobée, percée dans la muraille orientale, une jolie Vierge Mère, en bois, qui paraît dater de la fin du XIVe siècle ; un peu plus loin, contre le mur de la

Saint-Dié. — Le cloître de la cathédrale.

cathédrale, on remarque un monument votif qui doit remonter à 1547. C'est une peinture à fresque qui représente Christine de Danemark, duchesse douairière de Lorraine et reine de Sicile, égrenant son chapelet,le duc Charles III, son fils encore enfant,et Nicolas de Vaudémont, oncle paternel du jeune prince ; tous trois sont agenouillés, levant les yeux vers une statue de la Vierge, aujourd'hui disparue et qui reposait sur une console feuillagée, encore en place. Au-dessus des personnages, des banderoles portent les inscriptions : *Regina cœli, ora pro nobis.* Christine de Danemark et son fils sont venus à St-Dié en 1547.

Dans le préau on voit une curieuse chaire à prêcher adossée à la galerie orientale.

III. — La *Grande Eglise*, actuellement cathédrale, n'a pas la valeur archéologique de son aînée et voisine. Cependant, telle qu'elle est,

1. La Petite Église Notre Dame a été l'objet d'études fort intéressantes de la part de MM. G. Save et Schuler, architecte diocésain. Nous renvoyons le lecteur au *Bulletin de la Société philomatique vosgienne*, tome VIII, qui les contient ; nous lui indiquons aussi le travail de M. le chanoine L'Hôte qui a pour titre : *Notre-Dame de Saint-Dié.* 2e édition, 1894, chez Humbert, éditeur à Saint-Dié.

malgré tous les dommages que lui ont causés l'action destructive du temps, les ravages du feu, les caprices de la mode, souvent plus désastreux encore, elle n'est point sans mérites.

Ses trois nefs datent de la fin du XIe siècle, mais elles ont été remaniées à plusieurs reprises. — Cependant on y retrouve tous les caractères de l'époque. Les voûtes reposent sur des piliers cantonnés de colonnes engagées dont les chapiteaux sont curieusement sculptés. A la hauteur

Saint-Dié. — Vue intérieure de la cathédrale.

du tailloir, épousant son profil et son système d'ornementation qui diffère des deux côtés, court tout le long de la nef une jolie frise, au-dessus de laquelle s'ouvrent les fenêtres géminées à plein-cintre qui éclairent le vaisseau.

Le transept, débordant sur les nefs latérales, et l'abside unique appartiennent à la fin du XIIIe siècle. Ils sont notablement plus élevés que les nefs, et l'on y accède par trois escaliers de dix marches. Chacun des deux pignons est percé d'une grande baie divisée par un meneau central en deux ogives avec rose inscrite dans la partie supérieure : ces deux ogives, sont subdivisées elles-mêmes en deux autres avec un quatre-feuilles au sommet. — L'abside à cinq pans est éclairée par de longues fenêtres qu'un meneau sépare en deux ogives surmontées d'une rose qui a conservé les restes intéressants d'anciennes verrières du XIIIe siècle (1). De chaque côté de l'abside, s'appuyant aux bras du transept, s'élèvent deux sacristies dont les retombées des voûtes reposent sur une colonne centrale (2).

La façade occidentale avec ses deux tours a été reconstruite au XVIIIe siècle. Elle se fait remarquer par la lourdeur de sa masse et sa largeur exagérée, autant que par la pauvreté de son style.

IV. — Les siècles écoulés ont imposé de nombreuses modifications au vieil édifice de S. Léon IX, mais bien peu lui furent avantageuses. Au cours du XIIIe siècle, ainsi que nous venons de le dire, le transept et le chevet ont été faits de toutes pièces ; puis de petites chapelles se sont successivement accrochées aux flancs de l'église, rompant l'harmonie du plan primitif ; l'affreux badigeon s'est étendu sur ses murailles et ses piliers de grès rose, faisant disparaître d'anciennes peintures qui n'étaient plus, hélas ! selon le goût du jour ; le XVIIIe siècle a plaqué de vilains stucs, historiés de figures de saints pauvrement dessinées, tout autour du chœur, au-dessus des stalles des chanoines ; enfin, de 1830 à 1835, on garnit de hautes boiseries les deux bras du transept pour accompagner d'affreux autels, à retables grecs, dressés contre les pignons. Et ceux qui exécutaient toutes ces..... modifications étaient bien convaincus de faire œuvre de bon goût ! Les monuments sont, comme les peuples, soumis à de cruelles vicissitudes : «*Habent sua fata !*» ...

Une nouvelle ère va-t-elle s'ouvrir, et la vieille cathédrale est-elle sur le point de retrouver la

1. Ces restes anciens de verrières, datant des dernières années de S. Louis, ont été descendus et attendent d'être replacés.

2. Au pourtour extérieur de l'abside, du côté de l'Évangile, on voit un *oculus* du XVe siècle, garni d'une forte grille, qui appartient vraisemblablement à un de ces tabernacles, ou repositoires, si fréquents dans les églises de l'Est, et dont il a été déjà parlé dans la *Revue*.

Peut-être retrouvera-t-on le tabernacle lui-même quand on enlèvera la décoration en stuc qui garnit si désagréablement l'intérieur du chœur.

robe diaprée dont elle était si richement parée, autrefois ?..... Si l'on doit heureusement la débarrasser de son vilain manteau de badigeon, nous demandons en grâce qu'on use de ménagements en lui faisant subir cette délicate opération ; qu'on la traite mieux que la belle cathédrale de Soissons, si cruellement écorchée pour la rajeunir outrageusement.

En l'année 1898, Mgr Foucault, évêque de Saint-Dié, fit ériger dans le bras sud du transept, occupé par la chapelle du saint patron, un monument funéraire à la mémoire de deux de ses prédécesseurs, inhumés dans cette chapelle, Mgr Manglard et Mgr Albert de Briey. Pour exécuter ce travail, on dut enlever les boiseries et l'on vit que sous le badigeon la muraille portait les traces, fort visibles encore, d'anciennes peintures. L'idée vint aussitôt de s'assurer si dans la chapelle du Nord les murs avaient été aussi décorés de fresques, et l'on eut la joie de faire une deuxième découverte. Mis en goût, on chercha ailleurs et l'on trouva que sous leur enveloppe de stuc, ou leur manteau de badigeon, les piliers du chœur et de la nef conservaient l'ornementation artistique d'autrefois. — On dit que les murailles du chœur, cachées par les stucs du XVIIIe siècle, ont été jadis ornées de peintures représentant d'illustres personnages visiteurs ou insignes protecteurs de St-Dié. — Existent-elles encore ?..... Il serait intéressant de le savoir et plus encore de les faire revivre.

Mgr de St-Dié, désireux de remettre au jour les peintures découvertes et de restituer à sa vieille cathédrale la parure de sa jeunesse, a fait appel à la générosité adéodatienne et au concours du Ministère des Beaux-Arts. — La demande du prélat a reçu bon accueil, puisque les journaux nous apprennent que le peintre décorateur, G. Save, bien connu des lecteurs de la *Revue* a été chargé de la délicate opération de restaurer ces vieilles fresques, et même que son travail est assez avancé dans la chapelle du Nord. D'autre part, on nous dit que le Ministre des Beaux-Arts, M. Georges Leygues, est disposé à seconder les efforts de la générosité privée pour la restauration complète de la cathédrale et du cloître.

Dans le bras sud du transept, se tenait jadis le lutrin de la cathédrale ; l'artiste s'inspira de cette destination pour décorer la muraille. Une jeune femme, Ste Cécile apparemment, est représentée les mains posées sur le clavier d'un orgue antique, tandis que par derrière un ange, aux joues extraordinairement gonflées, souffle dans un tuyau pour alimenter le réservoir d'air; tout autour de l'organiste d'autres petits anges joufflus, munis de divers instruments, font leur partie dans ce concert.

Saint-Dié. — La façade de la cathédrale.

Dans la chapelle du Nord, dédiée à la Ste Vierge, la fresque qui couvre tout le mur du fond a pour sujet la Présentation de Marie au temple. La composition est divisée en deux parties : celle de gauche, qui date de 1510, montre la Vierge sous les traits d'une fillette d'une dizaine d'années, agenouillée sur les degrés du temple où se tient le Grand-Prêtre. La partie de droite semble représenter Marie et Ste Anne, sa Mère ; elle est datée de 1614. — A St-Dié on attribue volontiers au chanoine Vaultrin Lud le ta-

bleau de la Présentation ainsi que plusieurs des splendides pages du Graduel manuscrit et enluminé si richement que conserve la bibliothèque publique de la ville. Vaultrin Lud avait fondé cette chapelle de la Présentation, l'avait enrichie de divers legs : il est donc tout naturel, dit-on, qu'il ait tenu à l'embellir. Nous ne contredisons pas à ce raisonnement : nous demanderons seulement quelles preuves l'on a que le savant chanoine ait été l'auteur, et non pas seulement l'inspirateur et le donateur de cette page de peinture et de celles du Graduel...

J'ai nommé l'un des membres les plus connus de l'ancien chapitre noble de St-Dié. Le lecteur

Saint-Dié. — Le côté sud de la cathédrale.

veut-il me permettre quelques lignes sur ces chanoines qui exercèrent jadis autour d'eux une si grande influence artistique et littéraire ? Ce ne sera pas trop sortir du cadre habituel aux travaux de la *Revue*, et nous y trouverons l'occasion de parler d'un livre aujourd'hui peu connu et d'un manuscrit superbe, épaves des richesses artistiques de l'ancienne collégiale.

V. — Le chapitre de St-Dié fut jadis, et surtout durant les XVe et XVIe siècles, un actif foyer intellectuel dont le rayonnement se fit alors sentir au loin ; l'histoire a gardé les noms et enregistré les travaux d'une pléiade de ces érudits qui consacraient leur temps et leur fortune à la culture et au progrès des lettres, des sciences et des arts. Pour favoriser l'accroissement et l'expansion de ce mouvement intellectuel ils avaient, sous l'influence de Vaultrin Lud, l'un d'entre eux, fondé à St-Dié, au déclin du XVe siècle, une Société littéraire et scientifique, composée d'ecclésiastiques et de laïques, les uns résidant dans la ville même, les autres habitant quelquefois au loin : cette académie, *la plus ancienne qui soit connue en Europe*, était nommée *Gymnasium Vosagense*.

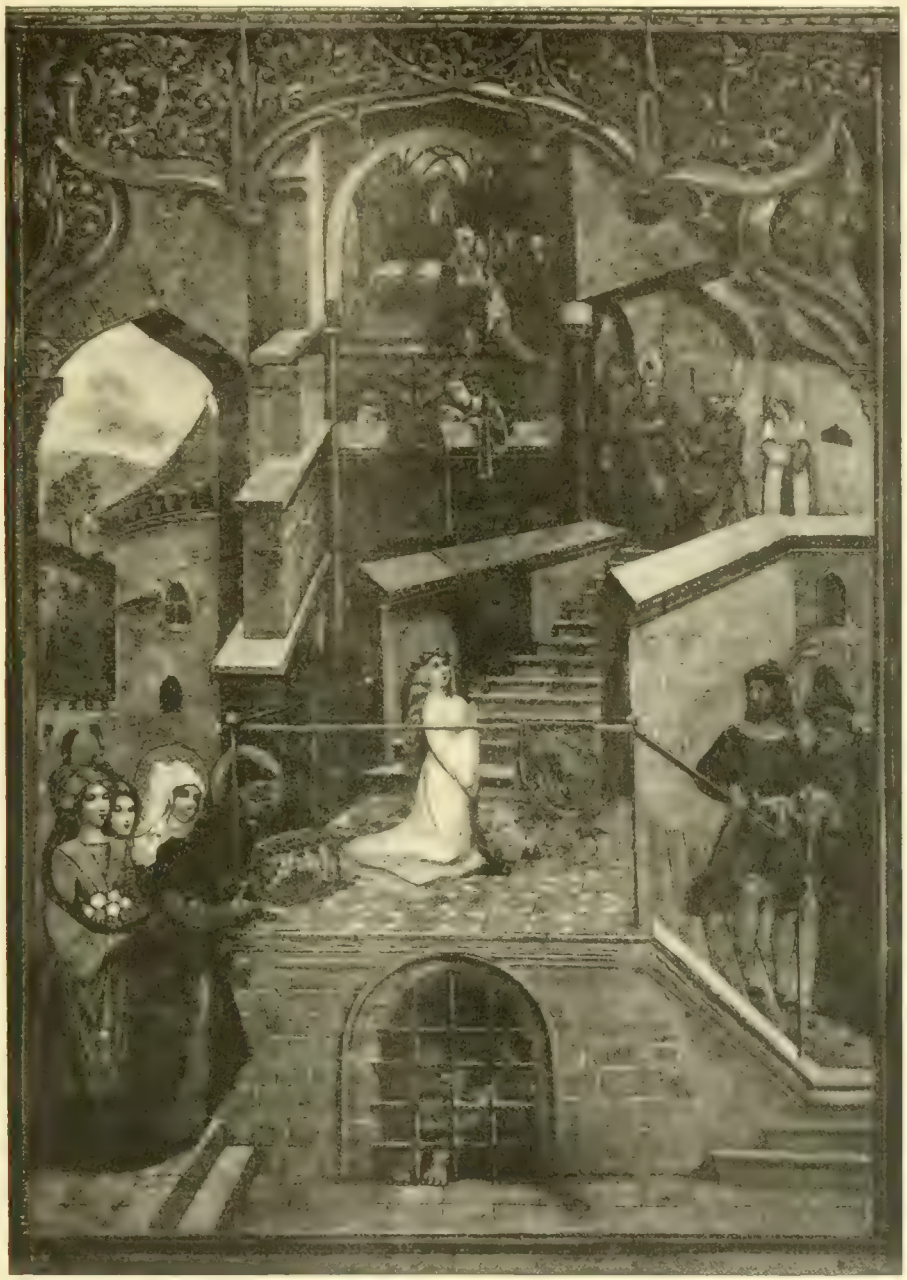
Sans nous arrêter à Pierre d'Ailly, grand prévôt de St-Dié de 1414 à 1417, et si connu plus tard sous le titre de Cardinal de Cambrai, nous rappellerons les noms de Vaultrin Lud ; de Jean Pélerin ; de Pierre de Blarru ; du géographe Martin Waldesmüller, plus connu sous le pseudonyme d'Hylacomylus ; de Jean Basin ; des deux Piladius, etc.

Le chanoine *Vaultrin (Walterus) Lud* (1448-1527), qui exerça autour de lui une influence considérable, avait établi dans sa propre maison une imprimerie. L'un des ouvrages sortis de ses presses et publié par le *Gymnasium Vosagense*, avec le concours spécial d'Hylacomylus, eut une fortune extraordinaire ; il a pour titre : « COSMOGRAPHIÆ INTRODUCCIO CUM QUIBUSDAM GEOMETRIÆ AC ASTRONOMIÆ PRINCIPIIS AD EAM REM NECESSARIIS. *Insuper quatuor Americi Vespucii navigationes.* » Ce livre, imprimé à St-Dié pour la première fois en 1507, et devenu fort rare, eut quatre éditions en moins de cinq mois. Au verso du 15e feuillet de l'exemplaire, daté du *VII Kal.* Maii 1507, qui appartient à la bibliothèque de la Sorbonne, on lit ceci : « *...alia quarta* « *pars per Americum Vespucium..... inventa est* « *quam non video cur quis jure vetet ab Americo* « *inventore..... Amerigen, quasi Americi terram* « *sive Americam* dicendam..... » Ainsi donc les savants du *Gymnasium Vosagense* s'étaient rendu compte que les terres où Vespuce avait abordé n'étaient pas les Indes, mais qu'elles constituaient une nouvelle et quatrième partie du monde, et ils la baptisaient du nom d'Amérique (1) !!

Jean Pélerin, dit « le *Viateur* » (1445-1524), chanoine successivement de St-Dié, de Nancy et de Toul, est l'auteur de la *Perspectiva artificialis*, imprimée à Toul, dans sa maison même, en 1505 et illustrée de planches fort curieuses. Ce traité de perspective, rarissime malgré ses trois éditions,

1. Cf. *Bulletin de la Société philomatique vosgienne*, 19e année. « Un exemplaire de la *Cosmographiæ introductio*, par Henri Bardy » (avec six planches.)

paraît être le premier du genre et avoir provoqué l'éclosion de ceux qui le suivirent ; en effet, la Perspective de Lucas Paccioli, avec les dessins de Léonard de Vinci, ne parut qu'en 1508 ; celle d'Albert Dürer en 1525 ; celle de Jean Cousin en 1550 (1).



Saint-Dié. — Présentation de la Vierge.

Pierre de Blarru, l'auteur de la *Nancéïde ;* Jean Basin, qui traduisit en latin pour Martin Waldesmüller les quatre voyages d'Améric Vespuce ; Laurent Piladius l'ancien, semblent avoir été les principaux collaborateurs de leur collègue Vaul-

1. Cf. le *Bulletin de la Société philomatique vosgienne*, tome XV, « Vaultrin Lud », et le *Gymnase Vosgien*, par G. Save.

trin Lud dans les travaux du *Gymnasium Vosagense* ; mais en outre ils nous apparaissent dans le splendide Graduel du chapitre comme des artistes d'un goût sûr et délicat, comme les Mécènes de leur pays.

VI. — Le Graduel de l'ancienne collégiale, conservé à la bibliothèque de la ville, est un grand in-folio de 364 feuillets, exécuté de 1504 à 1514 sur vélin de choix et mesurant 0,75 centimètres de hauteur sur 0m,54 de largeur. Sa reliure est en bois recouvert de basane non gaufrée, mais protégée par dix cabochons de cuivre aux armes du chapitre (cinq de chaque côté) et par des coins de même métal. Le livre est muni de fermoirs attachés à des courroies en cuir. Enfin, pour mettre le précieux livre à l'abri des indiscrets, les fermoirs ont été munis à une époque récente d'un cadenas.

L'examen attentif de la décoration vraiment somptueuse de ce superbe manuscrit révèle la main exercée de plusieurs habiles artistes. L'un était chargé des grandes initiales où il déploya avec une sûreté et une finesse extraordinaires d'exécution les richesses d'une incomparable palette. Mais ses lettres n'ont rien du style de l'époque, elles sont toutes dans le goût du milieu du XVe siècle. Un autre, moins inventif ou moins habile, s'est contenté de copier les belles initiales d'un manuscrit du XIIe siècle. Un troisième, le rubricateur, s'est appliqué à donner à son œuvre ce mouvement, cette vie, cette gaieté caustique, gauloise même, qui plaisait tant à nos pères. Il était sans doute quelque jeune et gai compère doublé d'un artiste spirituel et moqueur. Enfin voici le maître, celui qui a peint les grandes majuscules historiées, de vrais tableaux, au nombre de vingt-deux, mesurant 16 centimètres sur 12. La 13e, un portrait de S. Dié habillé en évêque, sur fond fleurdelisé, est un modèle de richesse et d'harmonie; la 17e et la 18e, qui représentent la naissance de la Vierge et sa mort, sont de toute beauté. Chacune d'elles est accompagnée d'une bordure en arabesques à fleurs, fruits, animaux, rinceaux, etc., encadrant toute la page sur 0m,05 de largeur, et enrichie de miniatures dont le sujet se rapporte à celui qui est représenté dans le champ de la grande majuscule.

Dans les marges de l'une d'elles, la 19e, croyons-nous, sont représentés tous les travaux qui s'exécutaient alors dans les mines d'argent du voisinage, possédées par le duc de Lorraine et exploitées sous la haute direction du Grand-Maître des mines du duché. Ici, des mineurs creusent les galeries et en épuisent l'eau au moyen de seaux montés par des treuils ; là, un ouvrier enlève les matériaux dans une *brouette ;* plus loin, le minerai est charrié dans des *wagonnets roulant sur des rails en bois.* (Il n'y a rien de nouveau sous le soleil : la brouette était vulgarisée avant Pascal, et Decauville n'est pas le premier inventeur des appareils de transport qui portent son nom). Au bas de cette page sont peintes les armoiries du Grand-Maître des mines de Lorraine : coupé au 1er, d'or à une bande de gueules chargée de trois alérions d'argent, qui est de Lorraine simple ; au 2e, d'argent à deux marteaux de sable posés en sautoir. Supports : deux mineurs. A cette époque, le chanoine Vaultrin Lud était investi de cette charge.

Chacune, ou peu s'en faut, des grandes pages du Graduel porte des armoiries qui appartiennent évidemment à celui qui en fut l'inspirateur et en paya les frais.

Six sont aux armes de Vaultrin Lud : de sable, à trois écus d'or, 2 et 1, accompagnés d'une rose d'argent en abîme. Six autres offrent les armes de Piladius l'ancien : d'azur, au maillet d'or en pal, côtoyé d'une L et d'un P du même, liés d'une cordelette du même brochant sur le tout. Deux autres chanoines ont aussi leur écu dans ces pages, et enfin, jusqu'à huit fois on y trouve les armes du Chapitre : d'or, à une bande de gueules chargée de trois roses d'argent ; supports : deux hommes sauvages. Dans l'une de ces pages, l'écu du chapitre est soutenu par deux dragons portant un soleil sur la poitrine. Nous ignorons pourquoi ces dragons et ce soleil : y a-t-il quelque relation de souvenir lointain et inconnu entre eux et ceux qui décorent l'un des chapiteaux de la *Petite Église* ou ceux qui soutenaient l'ambon du même sanctuaire et dont on peut voir les restes dans la maison de feu M. H. Ferry ?

La présence de ces diverses armoiries, leur nombre et leur répétition donnent à supposer que le Graduel, dont le prix dut être fort élevé,

fut exécuté à frais communs, mais inégaux, par le Chapitre, par Vaultrin Lud, Piladius le vieux et deux de leurs collègues.

Nous n'avons pas eu la prétention en écrivant ces lignes de faire une description des églises de St-Dié, pas davantage celle de les présenter au lecteur comme des monuments de premier ordre. Nous avons voulu seulement appeler sur elles l'attention des archéologues, des curieux, des touristes, de tous ceux qui s'intéressent encore à ces vieux et éloquents témoins de l'histoire de notre pays et de la foi de nos pères.

Nous formons un souhait en terminant notre visite : celui que quelque érudit déodatien nous donne une monographie complète, bien documentée, joliment illustrée des églises de St-Dié. La *Petite Église* a été l'objet de petits travaux intéressants et bien faits, nous les avons signalés ; mais la *Grande Église* attend encore son historien auquel elle réserve plus d'une surprise.

A. S.

L'auteur des plans de Sainte-Waudru à Mons.

QUEL fut l'architecte de la collégiale de Sainte-Waudru de Mons ? C'est le maître maçon du Hainaut, Huwellin (Hulin) selon M. J. Hubert, l'architecte honoraire de la ville de Mons, le consciencieux érudit qui a jeté un jour nouveau sur l'histoire de cet important monument en dissipant notamment les erreurs accréditées au sujet des plans terriers conservés aux archives et du fameux plan prétendu de la tour inachevée (1). M. Hubert a étudié d'une manière très approfondie et méthodique la question de savoir quel est le vrai maître de l'œuvre, et sa conclusion, que nous venons de rappeler, est, sinon établie rigoureusement, du moins fortement étayée.

Au Congrès d'Arlon, M. Boghaert-Vaché a repris la thèse ancienne battue en brèche par M. Hubert, celle de feu L. Dethuin, qui attribue la paternité de l'église montoise à Jean Spiskin. Cette thèse rajeunie n'est appuyée d'aucun argument nouveau bien probant. M. Hubert, dans un article de la *Verveine* (1), replace les choses au point et remet en ligne ses arguments, qui, pour n'être pas absolument péremptoires, restent provisoirement maîtres du terrain. — Tel est du moins notre avis.

L. C.

1. V. *Revue de l'Art chrétien*, année 1898, p. 396.

1. V. n° du 17 décembre 1899.

Notes pratiques pour la construction d'une église. (2me article) (2).

LE plan que nous avons préconisé est le plan latin. Quelques architectes lui préfèrent le plan byzantin, ou en croix grecque, qui comporte des nefs très courtes et un grand développement de la croisée, laquelle est couverte d'un dôme. Dans ce type, la place de l'autel est sous la coupole et les fidèles entourent en tous sens le sanctuaire, établi en quelque sorte au centre de l'église. Telle est l'ordonnance que M. Gosset, un protagoniste de ce type, a récemment réalisée à l'église Sainte-Clotilde de Reims. Nous avons donné, en rendant compte de la monographie de Sainte-Clotilde, les raisons qui militent, à notre avis, contre le plan byzantin.

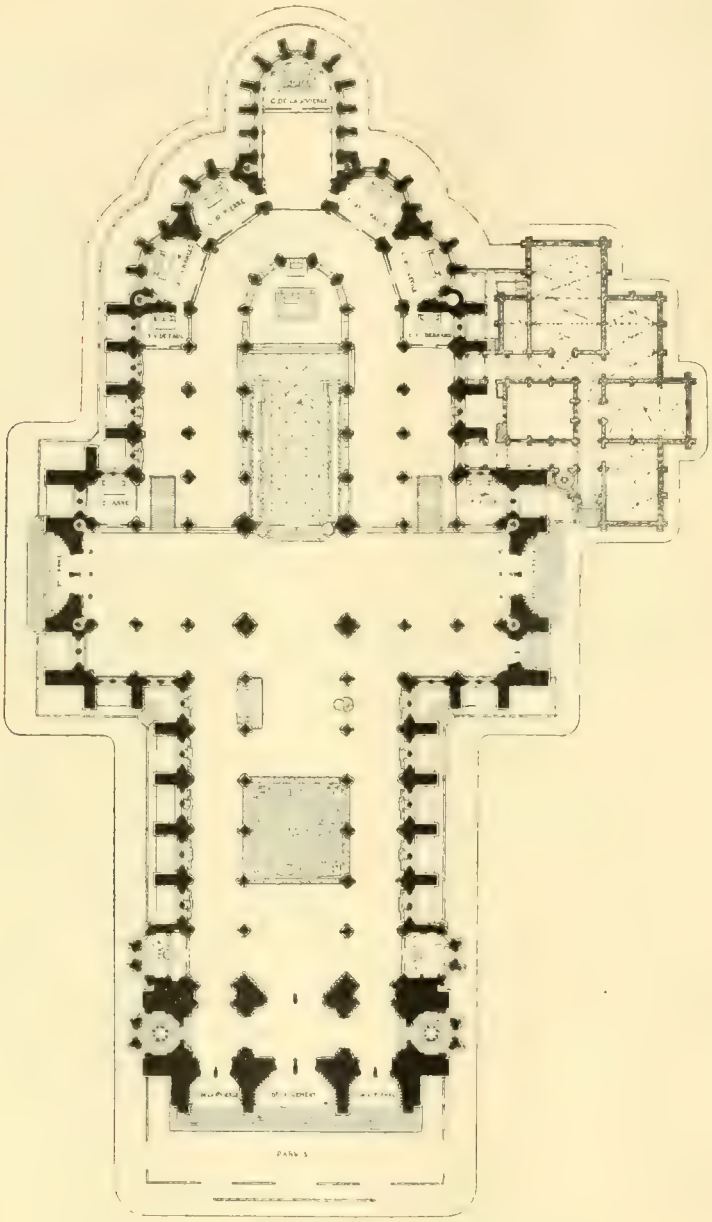
Le type à coupole, nous l'avons dit, a quelque chose de séduisant. Convergeant en hauteur au-dessus de l'autel central, il produit un grand effet monumental, sinon religieux. C'est ce motif qui l'a fait adopter pour l'église du Sacré-Cœur de Montmartre. Il n'en est pas moins vrai, que le type basilical développé dans la cathédrale française, est resté bien supérieur au point de vue des convenances liturgiques, des traditions occidentales et de l'expression esthétique. Le type byzantin peut convenir pour des panthéons, des monuments commémoratifs et pour certaines églises votives ; mais il est, en tous cas, mal adapté au programme des églises paroissiales.

Revenons à ces dernières. Des circonstances particulières peuvent motiver des plans tout différents des types qui précèdent, mais ce n'est pas ici le lieu d'en traiter; nous nous sommes attardé à la suite de notre auteur, tâchons de le rejoindre.

Il ne parle qu'incidemment des *entrées* de l'église. L'entrée des fidèles est souvent unique,

2. Voir 1er article, p. 413, livr. de septembre 1899.

sa place naturelle est au bas de la grande nef; parfois il y a en outre deux entrées correspondant aux nefs latérales; le triple portail doit être réservé aux églises importantes. Celles-ci ont souvent aussi des entrées au transept. L'entrée par le flanc des nefs peut être motivée par la position de l'église à l'égard de l'agglomération. Sous les climats rigoureux et dans des sites fort découverts, il convient de reporter l'entrée au Midi plutôt que de la mettre à l'Ouest.



Plan d'ensemble de la basilique de N.-D. de la Treille.

A la campagne il est convenable que l'entrée soit précédée d'un *porche*, où les fidèles se débarrassent les pieds de la neige et de la boue des chemins. Le porche peut être ménagé à l'*intérieur;* il est parfois formé par le dessous de la tour établie en tête de l'édifice, ou par l'intervalle entre deux tours jumelles et par le retrait

des portes en arrière du mur de façade. Souvent, dans les anciennes églises rurales, ce porche forme un édicule en ressaut de la façade ; il se retrouve couramment dans les temples ruraux anglais ; parfois il est en bois ; il constitue alors le *porche-auvent*. C'est souvent, en Italie, un péristyle imité de l'antique porche-tribunal, abrité sous

Tour carrée, flèche en pavillon.

un baldaquin que soutiennent des colonnes portées par des lions (1).

Les artistes qui ont élevé les cathédrales gothiques ont concentré autour des portails tout l'effort de leur génie, pour impressionner vivement les fidèles se rendant au temple. Ils ont prodigué au seuil de l'édifice les richesses de la sculpture historiée, pour commander le respect et élever la

Comble en batière.

Combles en pavillon.

Flèche conique.

pensée. C'est là une tradition profondément chrétienne, et saint Charles insiste pour que, dans les plus petites églises, le portail soit décoré d'images pieuses et en particulier de celle du patron de la paroisse.

La *tour* soulève tout un problème, qui comporte plus d'une solution. Notre égoïsme et la tiédeur de notre foi nous amènent à bâtir quantité d'églises mesquines d'aspect par l'insuffisance de la tour. Nos ancêtres, généralement plus pauvres que nous, tenaient à tout prix à une tour majestueuse, qui proclamât bien haut la dignité de la maison du Seigneur au milieu des habitations des hommes. Il nous faut être généreux envers Dieu et affirmer notre foi par la beauté de la tour.

La question de la *tour* peut être examinée au point de vue de l'usage des cloches et des rapports entre l'autorité religieuse et les pouvoirs civils, dans la situation actuelle. Il s'élève parfois des difficultés entre le clergé et les administrations communales au sujet de la sonnerie des

Tour octogone.

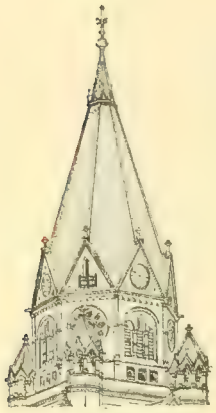
Flèche octogone sur tour carrée.

cloches et du droit de pénétrer dans les clochers. On a voulu se prévaloir de la distinction qu'on faisait anciennement entre les différentes parties de l'église dont les réparations incombaient aux décimateurs ou aux paroissiens ; et, de ce que la charge de réparer le clocher devait être supportée ordinairement par ceux-ci, on tirait la conséquence que le clocher était communal. Cet argument n'a rien de concluant. La législation actuelle ne fait aucune distinction entre le chœur, la nef et les clochers. La loi du 18 germinal an X a simplement rendu les églises à l'exercice du culte, en les mettant à la disposition des évêques : les églises appartiennent telles qu'elles sont aux

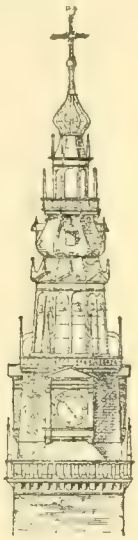
1. Jadis on contractait : « à la porte du moustier *interjeones* ».

Fabriques. L'article 48 de la loi précitée porte que les évêques s'entendront avec le préfet pour les règlements sur l'usage des cloches. C'est ce qui a été fait, notamment dans le Hainaut. En pratique, l'architecte fera sagement de ménager une porte séparée, de l'extérieur vers le clocher, indépendante de l'accès par l'intérieur. Cet accès peut être établi non seulement dans le cas de la tour en tête, mais souvent encore dans celui de la tour centrale, à l'aide d'un colimaçon placé dans l'angle du transept et du chœur.

Il y a plusieurs solutions pour la *position* de la tour : le choix pourra dépendre des habitudes



Flèche rhénane.



Flèche de la Renaissance.

locales, souvent d'accord avec les besoins. Il y a d'abord la *tour-lanterne* sur la croisée, très avantageuse d'aspect, bien épaulée de quatre côtés, par les murs de l'église économique, puisqu'elle ne commence guère qu'au-dessus des nefs, en grand honneur dans le Nord de la France, en Normandie (1) et en Flandre (2), et fort recommandable, bien qu'elle diminue, par la lourdeur des piles qui la portent, l'ouverture du chœur. Sur le Rhin la tour-lanterne constitue le dôme.

La *tour occidentale* est motivée çà et là, comme en Lorraine, par cette circonstance, qu'elle formait un hors-d'œuvre pour le service d'une sonnerie spéciale dépendant du pouvoir civil. Il ne faut pas se dissimuler ses graves inconvénients. Très souvent cette tour perd son aplomb ; elle rend aveugle le fond ouest de l'église. Si on la fait aussi large que la grande nef, elle est énorme, lourde et coûteuse ; moins large, elle se greffe mal sur le vaisseau, qui la déborde. Elle est usitée en Brabant, où l'on en rencontre les plus superbes spécimens ; elle est aussi large que la grande nef, dans de grandes églises comme Saint-Rombaut de Malines et Sainte-Waudru de Mons, et elle abrite une travée incorporée à la nef.

Les Italiens ont évité la difficulté dont nous venons de parler en plaçant leur campanile à côté de l'église, sans contact avec elle. Il y eut également en France des clochers isolés, notamment celui de Vendôme, le clocher N.-O. de

Double batière.

Chartres, ceux de Saint-Aubain d'Angers, de Saint-Florent de Saumur.

La *tour des cloches ou campanile* contient le beffroi : la voûte qui couvre le rez-de-chaussée de la tour doit offrir, à la clef, un *oculus* pour le passage des cloches. L'étage de la sonnerie offre des fenêtres sans châssis, à grandes baies, nommées *ouïes ;* pour y arrêter les eaux pluviales sans intercepter la sonnerie, on les munit d'*abat-sons*.

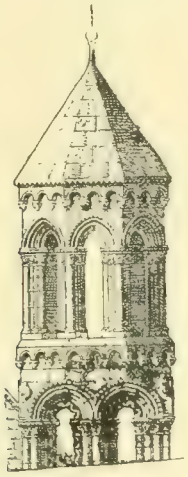
Laissons aux grandes églises la disposition majestueuse de deux tours jumelles en tête et ne craignons pas de braver la symétrie en plaçant au besoin la tour unique sur le flanc des nefs.

Notre siècle a déshonoré le sol de la chrétienté en y plantant par milliers des tours hideuses. La beauté d'une tour consiste essentiellement dans un amortissement vers le sommet bien ménagé,

1. V. Viollet-le-Duc, *Diction. d'archit.*, t. III, p. 304.
2. V. *Bull. de la Gilde de Saint-Thomas et de Saint-Luc*, année 1871, p. 30 ; 1875, p. 11.

dans le passage heureux d'une base carrée et large, à une superstructure pyramidale. Belle dans sa sévérité, une tour peut être carrée jusqu'à son couronnement et coiffée d'une flèche quadrangulaire; mais les tours les plus élégantes offrent un étage octogonal sur un tronc carré. Dans quelques-unes le passage à l'octogone ne commence qu'avec la flèche. Une tour sans flèche, comme on en voit tant en Angleterre, est un corps sans tête. La superstructure logique d'une tour d'église est une *flèche*, en charpente ou en pierre, sommée du coq vigilant et matinal.

La tour est carrée ou octogonale; la tour *carrée* se termine souvent par un étage à huit côtés. Quand la tour est carrée jusqu'à sa corniche, elle



Tour de Tracy-le-Val.

est couverte exceptionnellement d'un comble en *batière*, généralement d'un comble en *pavillon*, ou d'une *flèche* en forme de pyramide à 4 ou à 8 faces. Rarement le dernier étage est circulaire et couronné d'une flèche conique (église de Borgerhout lez Anvers).

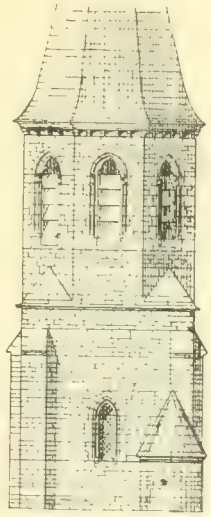
Enfin la transition du carré à l'octogone du couronnement peut se faire par un octogone intermédiaire, inscrit dans le premier : Parfois les sommets de l'un tombent au milieu des côtés de l'autre, comme on le voit dans la belle tour de la petite église de Tracy-le-Val.

Le cas le plus fréquent pour la tour-lanterne, est celui d'une flèche octogonale sur une souche de même forme, sortant d'une base carrée, moyennant des amortissements sur les angles du carré en demi-pyramide.

Pour la tour des cloches la même solution est très usuelle. Souvent aussi la tour reste carrée jusqu'à la corniche ; la flèche octogonale laisse alors aux quatre angles des découverts amortis par des *clochetons* ou des *pyramidons*. De grandes lucarnes servant d'ouïes sont souvent pratiquées à la base de la flèche comme à Senlis.

Les campaniles en charpente ont quelquefois des formes compliquées et tourmentées, suivant les errements de la Renaissance; mais rien ne vaut, comme effet, la noble simplicité d'une flèche droite et élancée.

A la base de la flèche on dispose souvent des cadrans d'horloge. Comme variante un peu fantaisiste indiquons le couronnement à deux batières qui se pénètrent, et à quatre pignons, imaginé par M. Mallows pour une église de Bedford, et le



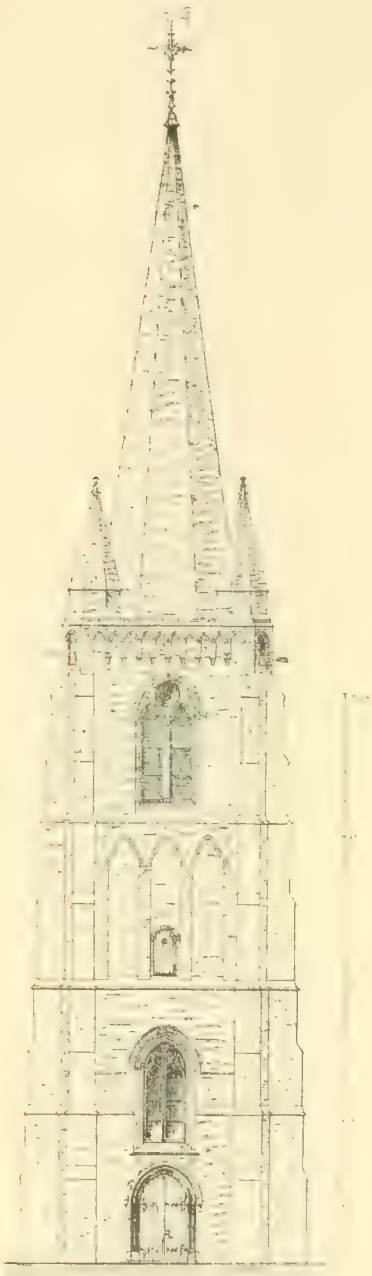
Amortissement octogone.

comble traditionnel des églises rhénanes, à quatre pignons aussi, ou à huit réunis sous un comble en pavillon, à quatre ou à huit pans comme dans l'exemple ci-contre.

Les flèches en charpente ont d'habitude un second groupe de lucarnes vers le haut, utiles à la ventilation des bois de la charpente. On en voit qui sont ajourées en lanternons vers le sommet et même vers le milieu ; telle est l'église de Raamsdonkveer, dessinée par M. J. Cuypers.

Les flèches en pierre sont plus monumentales que celle en charpente ; le chef-d'œuvre du genre est celle de la tour S.-O. de Chartres Leurs faces sont munies de fenestrelles, ou toutes repercées d'ajours qui en font une dentelle de pierre suivant l'usage du XVe siècle. Les plus belles flèches gothiques offrent cette particularité, que le passage de la tour à la flèche est amorti non seulement par les clochetons des

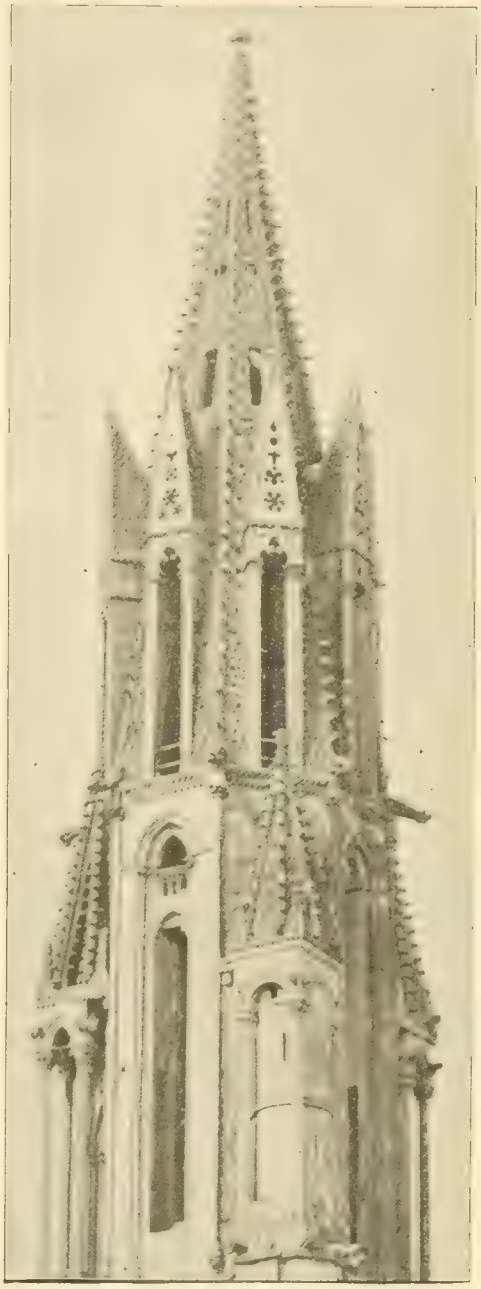
angles, mais encore par de grandes fenêtres en forme de lucarnes de pierre, dont la baie réunit le dernier étage de la tour au premier étage de la



Tour en briques de la Flandre maritime.

flèche ; les deux se confondent en un seul étage consacré au beffroi. Le type est encore le clocher de Chartres signalé plus haut. Enfin les arêtes de la pyramide peuvent être garnies de fleurons et de crochets.

On a fait jadis de belles flèches en briques, notamment dans la Flandre maritime. Nous donnons une tour d'église flamande tout en briques, y



Tour de Senlis.

compris sa flèche élégante et légère, chef-d'œuvre de construction. Notre gravure rend bien compte de sa structure.

(A suivre.) L. CLOQUET.

Correspondance.

Espagne.

ASTURIAS. — HISTORIA Y MONUMENTOS.

Recuerdos y Bellezas, Costumbres, etc., etc. por Octavio BELLMUNT, Firmin CANELLA y otros. GIJON. O. Bellmunt, 25, Carretera de Villaviciosa T. I (1895-1897). In-folio de 402 pages à deux colonnes avec environ 200 gravures, phototypies, etc., etc.

Prix : 50 fr.; une livraison séparée, 1 fr (1).

LA *Revue de l'Art chrétien* a rarement occasion d'entretenir ses lecteurs de l'Espagne, des monuments qu'elle possède, des écrits relatifs à l'art, qui s'y publient (2).

Mais il ne faudrait pas en conclure que ce pays a perdu toutes ses richesses artistiques, ou qu'il ne s'y publie actuellement rien d'important, rien qui soit digne d'estime et d'admiration.

La raison en est plutôt que l'Espagnol reste peut-être trop confiné dans sa péninsule, et ne se mêle pas assez à la vie publique du monde civilisé. La raison en est surtout que la langue espagnole, si harmonieuse cependant et encore parlée dans une partie notable du Nouveau Monde, n'est plus guère connue en Europe et dans l'Ancien Monde en dehors de la péninsule ibérique.

Ce qui m'autorise toujours, si je ne me fais illusion, à parler de l'Espagne et de son zèle pour les arts avec cette assurance, c'est que j'ai à signaler aujourd'hui une publication périodique, qui y a été inaugurée en 1895, et qui s'y poursuit depuis lors avec autant de talent et d'érudition que de zèle et de succès. Cette publication a pour titre général celui qui figure en tête de ces lignes : *Asturias* : Su historia y monumentos.

Elle n'embrasse donc qu'une province du royaume, mais aussi il s'agit de celle qui est à la fois la plus pittoresque, la plus riche en monuments du passé et la moins connue. L'ouvrage s'étend d'ailleurs à l'état actuel de la province d'Oviédo et des Asturies, comme à son histoire et à son état ancien. Il en décrit les monuments religieux et civils. Il en étudie les mœurs et les coutumes, les richesses et les produits. Il est donc général à certains égards, et ne néglige rien de ce qui peut mettre mieux en lumière la région qu'il a en vue. Mais nous devons le dire cependant, c'est surtout la partie littéraire et artistique, qui attire principalement l'attention des directeurs de la publication, MM. Octavio Bellmunt et Firmin Canella, ainsi que celle de leurs collaborateurs, tous Asturiens d'origine et connus par d'autres écrits.

L'ouvrage doit former 3 ou 4 volumes in-folio de 400 pages chacun à deux colonnes sur papier fort et de choix, avec nombreuses gravures, phototypies, photographies, etc. Il se publie, je l'ai dit, depuis 1895, par livraisons de 16 colonnes, et atteint, à ce moment, sa XCVe livraison.

Mais je me limiterai à m'occuper des 51 premières, qui forment le premier volume de l'ouvrage.

C'est un magnifique in-folio de 402 pages. L'illustration est abondante et toujours très soignée, qu'il s'agisse de têtes de chapitres, de lettres fleuronnées, de gravures au trait, de reproductions de monnaies, d'écussons, d'inscriptions, item, de photographies et de phototypies. Ces dernières sont particulièrement réussies et n'ont guère été surpassées nulle part, si je ne me trompe.

Dans une introduction, à laquelle deux livraisons sont consacrées, M. Canella nous donne un aperçu général de tout l'ouvrage, et fait connaître par avance les principaux monuments artistiques, dont lui et ses collaborateurs auront à nous parler. Covadonga et son image vénérée, si chère à la piété du peuple, ainsi que sa basilique monumentale, attirent ensuite l'attention en premier lieu, comme il convenait à ce sanctuaire, qui a été comme le second berceau de l'Espagne catholique.

1. On peut aussi s'adresser à Paris, chez M. Adrian, rue de la Perle, 9 et 11.

2. Notre Revue a toutefois tenu ses lecteurs au courant de récentes publications de l'art monumental espagnol, telle que la *Monographie de la cathédrale de Barcelone*. — *Revue de l'Art chrétien*, 1897, page 96.

Monastères romans d'Espagne. (Id. page 163.)

N. DE LA R.

Oviédo, l'ancienne capitale du royaume des Asturies, pouvait encore moins être oublié. Sa cathédrale (1) et ses autres monuments religieux et civils occupent naturellement une place de choix dans l'ouvrage lui-même.

Il en est de même à certains égards de Gijon, en raison de ce que c'est là que s'imprime la publication, et que s'élaborent les phototypies et les autres gravures, dont elle est ornée. Seulement, par malheur, cette ville fut détruite par un incendie en 1395, et ne renferme plus aucun monument antérieur à cette date.

1. Voir la reproduction de la belle phototypie, qui lui est consacrée.

Llanès, Pravia, Infiesto, etc., etc., n'ont pas été aussi durement éprouvés et nous offrent bon nombre de monuments des Xe-XIIIe siècles, qui appartiennent à l'art roman, ou aux commencements du gothique.

Ce n'est pas ici le moment de porter un jugement définitif sur un ouvrage qui n'est pas achevé, mais nous croyons en avoir assez dit pour établir que cette publication fait le plus grand honneur à l'Espagne au point de vue de l'art comme au point de vue de l'érudition.

Dom Bède PLAINE, O. S. B.

Travaux des Sociétés savantes.

Excursion de la Gilde de Saint-Thomas et de Saint-Luc dans le Maine, la Touraine et l'Anjou. *Suite* (1). — Nous tenons à mentionner, dans cette revue rapide, le joli cloître du XVe siècle et le charmant escalier de la *Psallette*, voisins de la cathédrale. Si cette construction de la Renaissance ne trouve pas grâce devant les rigueurs d'un examen basé sur les principes rationnels de l'art de bâtir, nous avouons avoir été séduit par la grâce des détails, l'élégance de la ligne générale et par cette morsure du temps, ce délicieux et inconscient sculpteur qui donne aux vieilles pierres cette patine douce à l'œil et chère aux artistes. La petite cour de la Psallette, toute délabrée, séduit par le charme de son abandon et la délicatesse de ses proportions en

Phot Jos. CASIER. Tours.
Le cloître et l'escalier de la Psallette.

opposition avec les masses lourdes et grandioses de la cathédrale qui l'ombrage.

Nous ne pouvions omettre une visite à la nouvelle basilique élevée par la piété des Tourangeaux sur le tombeau retrouvé de saint Martin.

En 1860, après avoir géométriquement déterminé l'emplacement du tombeau de saint Martin et acheté deux maisons pour y faire des fouilles, on retrouva l'autel où saint Perpet avait, au cinquième siècle, déposé le corps de l'apôtre. En 1886, M. Ratel a publié le résultat des recherches et des fouilles qui avaient été faites; il est parvenu à reconstituer le plan des trois églises du Ve, du Xe et les agrandissements des XIIe et XIIIe siècles. On peut regretter que le plan, l'orientation et le style de l'édifice actuellement en construction ne se rapprochent en rien des traditions que l'on avait recueillies au sujet de l'ancienne basilique. Nous avons eu sous les yeux le plan général de

1. Voyez la livr. de sept., p. 426 et la livr. de nov., p. 524, 1899.

l'ancienne basilique, et cette vue a augmenté nos regrets : il est juste toutefois de reconnaître que sa réalisation eût absorbé des sommes énormes et nécessité des expropriations difficiles à obtenir.

Le style adopté par M. l'architecte Lalou n'a pas nos préférences ; mais l'aspect intérieur impose par sa masse et sa richesse; la crypte surmontée d'une grande coupole n'est pas sans grandeur. La construction se poursuit avec l'aide des aumônes des pèlerins. En ce moment on a achevé la crypte, le chœur avec ses collatéraux et leurs absidioles, le transept à coupole supportant la statue dorée de saint Martin et les premières travées de la nef.

Tour de l'ancienne église de St-Martin.

En face de la basilique de Saint-Martin, un couvent de religieuses abrite encore un vestige des anciens bâtiments claustraux de l'abbaye de Saint-Martin. C'est un cloître du XVIe siècle demeuré debout ; les arcatures en accolade combinée avec le cintre surbaissé sont soutenues par des piles carrées accompagnées de contreforts en pinacle. Les voûtes sont en sphère très surbaissée. Dans les frises, les encadrements et autres parties ornées se voient ces élégantes et fines sculptures de rinceaux et de guirlandes qui distinguent les styles de François Ier et de Henri II.

Les deux grandes tours qui dominent tout ce quartier sont les souvenirs de l'ancienne basilique dont l'origine remonte aux premières années du Ve siècle.

La tour Charlemagne ou plutôt cette partie des bâtiments claustraux de Saint-Martin doit son origine au tombeau de la reine Luitgarde, mausolée qui par la suite des temps atteignit les proportions d'une tour. Il semble plus probable que la tombe de l'épouse de Charlemagne fut englobée au XIIe siècle dans la basilique et qu'elle s'est ainsi trouvée sous la tour du croisillon septentrional.

Elle est aujourd'hui encastrée dans les maisons de la rue Saint-Martin. Son plan est carré, elle est accostée, aux côtés opposés à la rue, d'arcs-boutants et porte encore les traces d'arrachement de l'église et de ses voûtes ; des contreforts en gradin sont accolés aux angles; les faces sont

Tour dite de Charlemagne.

ornées d'une série de petites arcatures cintrées portées par des colonnettes; au-dessus s'ouvrent des lancettes géminées également cintrées ; un cordon arrête ensuite les contreforts ; il marquait probablement la naissance de la flèche. Mais vers le XIIIe siècle on a ajouté encore un étage aux baies ogivales dont une galerie de plate-forme constitue la terminaison.

Cette tour, dite de Charlemagne, formait l'extrémité du croisillon nord de la basilique.

L'autre tour, dite du Trésor, flanquait au Sud la façade occidentale ; elle accuse nettement l'époque romane à la base et dans sa première élévation. Plus haut elle porte le caractère du style de transition. Une colonne mérovingienne est insérée à l'étage dans le côté nord de la tour.

En parcourant tous ces souvenirs du passé, en scrutant leurs origines et cherchant à découvrir leurs transformations successives, une pensée nous poursuivait, acquérant, par l'observation de longues années, toute l'évidence de la certitude. Quand un architecte est appelé à restaurer pareils monuments, dans lesquels les siècles ont laissé leurs empreintes successives, à quels mécomptes, à quels désastres irréparables ne s'expose-t-il pas, s'il n'a pas une connaissance profonde et longuement mûrie des diverses périodes de l'art ?

Il ne suffit pas d'avoir suivi dans les écoles d'architecture des leçons savamment données sur l'art de bâtir, d'avoir dessiné de superbes projets de concours ; ces études sont indispensables à toute évidence. Mais il faut aussi perfectionner, affiner son goût et son flair par l'étude des monuments anciens. Il faut se familiariser avec les traditions locales ou régionales, en pénétrer les secrets pour se les assimiler ; il faut comparer les diverses écoles, établir les points de contact et de filiation comme leurs dissemblances. Science ardue, pénible et toute de désintéressement! Restaurer n'est pas refaire, encore moins innover ; il faut respecter la pensée de l'artiste créateur et limiter son intervention à empêcher la destruction de l'œuvre primitive.

Cette appréciation trouve son application dans la restauration du château de Langeais, et il nous plaît de rendre hommage au talent et au goût de l'architecte M. Lucien Roy, qui a rendu à cette demeure seigneuriale son aspect majestueux et grandiose d'autrefois.

Le château de Langeais, situé à quelques lieues de Tours, fut bâti, croit-on, par Louis XI. Il réalise le type des forteresses du XVe siècle, avec ses hautes murailles, presque aveugles au-dessous, ses grosses tours, son chemin de ronde exceptionnel, son pont-levis et sa couronne de machicoulis. C'est dans la grande salle du château que fut célébré, le 16 décembre 1491, le mariage de Charles VIII et d'Anne de Bretagne.

Après la Révolution le duc de Luynes vendit Langeais : il passa aux mains de plusieurs propriétaires et fut acquis, le 28 juillet 1886, par M. Jean-Jacques Siegfried, alsacien d'origine, fixé en Touraine depuis les événements de 1870. Le nouveau châtelain, tout entier aux souvenirs intéressants qui se rattachent à l'histoire de cette splendide résidence, n'a rien épargné pour lui rendre sa physionomie d'autrefois : les meubles, les tentures, les armes, les mille et un décors, les parquets en mosaïque céramique rivalisent de goût et de richesse. Nous ne saurions assez louer l'intelligent châtelain qui a conservé à l'admiration des amis de l'art un monument de cette importance.

Le château de Langeais, chef-d'œuvre d'architecture militaire dans la seconde moitié du XVe siècle, présente une unité parfaite, à l'extérieur comme à l'intérieur. Pourtant il se compose de deux parties distinctes. Du côté de la Roumer, s'élève la forteresse ou donjon, d'un caractère plus imposant, destiné aux hommes d'armes, tandis qu'à l'opposé se développe le château proprement dit, avec des pièces plus vastes et des fenêtres de plus grande dimension, qui était réservé aux gentilshommes.

Le donjon, presque carré, est flanqué de deux tours, dont les murs ont deux mètres d'épaisseur, et dont le second étage, en retrait sur le chemin de ronde, se termine par un toit conique. Le pavillon, qui relie les tours, contient plusieurs

Phot. L. Casier.

Entrée du château de Langeais.

salles aux divers étages. Le rez-de-chaussée renferme le corps de garde décoré au XVIIe siècle ; naguère il aurait servi de prison.

Les façades sur la ville ont des machicoulis, au nombre de deux cent septante, formant un chemin de ronde d'où l'on jouit d'un panorama admirable sur Tours, la Loire et les nombreux châteaux de la vallée.

Le château de Langeais réalise les deux qualités importantes d'une construction de ce genre : la nécessité de la défense et l'agrément d'une résidence luxueuse ; il y joint une parfaite sobriété dans l'ornementation et une sévérité complète de la ligne.

L'intérieur du château est digne de l'extérieur ; tout y est intéressant : les fenêtres avec leurs embrasures et leurs sièges de pierre, les portes avec leurs panneaux dont plusieurs sont anciens ainsi que les ferrures, les plafonds aux poutres

robustes, quelques cheminées d'une conservation parfaite et d'une harmonieuse proportion.

Une restauration, guidée par le culte du passé et le goût sincère du beau, s'est attachée à conserver le caractère des appartements en les dotant d'un mobilier approprié. Lambris, sièges, lits, tabourets, dressoirs, bahuts, quand ils ne sont pas anciens, ont été inspirés par d'anciens documents. Les carrelages en particulier, dont les dessins sont empruntés aux meilleures sources, notamment au *Livre d'Anne de Bretagne*, sont dignes de la plus grande attention. La beauté du dessin, la vigueur comme la variété du coloris, le goût parfait de l'adaptation, leur variété, tout en un mot concourt pour charmer les regards.

Nous avons spécialement remarqué des serrures, des verroux, des chenets du XVe siècle, des coffres, de belles statuettes de l'époque de Louis XI ainsi que des stalles de la Renaissance (collection Spitzer), un curieux écran provenant de Chenonceaux, une boiserie de 27 panneaux provenant de l'église de Moulin-la-Marche (Orne).

Les tapisseries sont dignes de la plus grande attention ; les unes, modernes, reproduisent des types célèbres ; d'autres, anciennes, mériteraient l'étude consciencieuse d'un spécialiste. Mais nous devons nous borner à signaler ces merveilles aux archéologues et aux artistes, les engageant à visiter cette superbe demeure seigneuriale. Nul doute qu'ils n'y reçoivent une hospitalité toute

Phot. Ls. Casier

Château de Langeais : cour intérieure.

empreinte de la plus exquise amabilité. M. Siegfried comprend les idées artistiques ; au lieu de soustraire jalousement aux regards et aux études des archéologues les merveilles accumulées à Langeais, il autorise largement l'accès de ses collections. C'est une générosité à laquelle il importe de rendre hommage. Si ces lignes lui tombent sous les yeux, nous le prions d'y trouver l'expression de notre reconnaissance pour son accueil et de notre admiration pour ses idées de Mécène. Nous osons y joindre le vœu de voir dans un avenir prochain une publication illustrée de grand luxe reproduire l'histoire et la description architecturale du château, ainsi que les pièces principales du mobilier ancien.

Nous ne saurions décerner des éloges sans réserve au sujet de la restauration en voie d'exécution du *château d'Amboise ;* c'est tout au moins l'impression ressentie en présence d'une rénovation aussi complète. Le regret de retrouver un nombre si restreint de *témoins*, le renouvellement presque complet de toutes les charpentes et des plafonds nous inspirent des craintes. L'empreinte du temps, le parfum des souvenirs auront disparu après un grattage à peu près absolu.

L'entrée actuelle du château est toute moderne et, quoiqu'elle ne soit pas sans mérite architectural, elle dénature l'aspect féodal de la forteresse. L'entrée véritable est au Midi par la grosse tour, dite *Heurtaut* ou *de César*.

En son genre, cette tour est une œuvre grandiose et colossale. L'épaisse maçonnerie qui en forme le noyau est, à elle seule, une tour d'un volume assez respectable. La rampe tourne quatre fois de la base au sommet autour de ce noyau ; elle a un développement d'environ 200 mètres ;

la pente en est assez douce et la largeur assez grande pour qu'on puisse y monter à cheval et même en voiture.

La chapelle de Saint-Hubert, due à Charles VIII, est la partie capitale du château d'Amboise. Isolée du reste, elle s'élève, gracieuse et svelte, sur la pointe d'un rocher, plongeant ses contreforts jusqu'au pied du coteau. Au-dessus de la porte, au linteau, un bas-relief, fouillé avec un art consommé, représente le miracle de la conversion de saint Hubert, saint Christophe et saint Antoine.

L'intérieur fait songer à une châsse de métal ciselé ; la pierre y est travaillée avec un tel fini, une telle minutie, tant de détails, que l'effet architectural en souffre.

Phot. Jos. CASIER
Château d'Amboise : la chapelle Saint-Hubert.

Que dire des vitraux modernes, sortis de la manufacture de Sèvres, sinon nous rallier sans réserve à l'appréciation d'un archéologue consciencieux, Mgr Chevalier : « Hélas ! faut-il le « dire ? Ces saintes mignonnes en toilette de bal, « ces jolis cavaliers qui semblent arriver du *Bois* « ou du *boulevard des Italiens*, font un singulier « effet dans une église. L'habileté du dessin et la « richesse du coloris ne sauraient racheter de « pareilles fautes de goût. Ces vitraux de boudoir « déshonorent, nous ne craignons pas de le dire, « ce bijou de sculpture du XVe siècle » (1).

Ces réserves ne sauraient entamer l'impression délicieuse le charme réel que nous a produits la situation enchanteresse du château et de la ville d'Amboise. La vue dont on jouit du quai de la rive droite est fort belle. Le pont, le château dominant la pointe du coteau tout en posant jusque dans la vallée les puissantes assises de ses murailles, la ville à moitié cachée par les arbres du Mail, tout cet ensemble forme un tableau pittoresque et captivant.

Mais notre séjour en Touraine touchait à sa fin ; il fallait songer au départ malgré le regret de quitter des amitiés nouvelles et l'accueil empressé que la Gilde recevait partout. La reconnaissance nous impose de signaler d'une manière toute spéciale l'hospitalité de la Société archéologique de Tours. A la séance d'adieux, son président, M. l'abbé Bossebœuf, a traduit les sentiments de ses collègues en un discours aussi chrétien que bien dit ; les archéologues tourangeais paraissaient vouloir retarder notre départ, tant ils multipliaient les témoignages de bienveillance. Une séance de projections, due à M. Louis

Phot. Jos. CASIER. Blois.
Façade principale de l'église Saint-Nicolas.

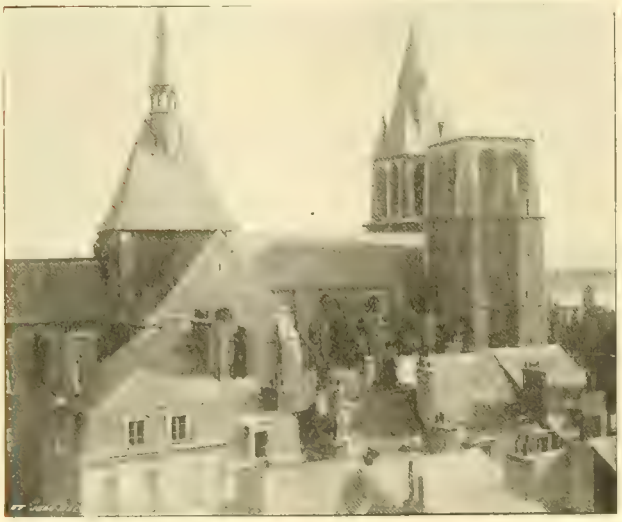
Bousrez, photographe expert autant qu'archéologue, nous a fait revoir les monuments déjà visités de la Touraine et de l'Anjou. Cette agréable revue a fourni à plusieurs de nos confrères l'occasion de présenter de judicieuses remarques ; elle a augmenté ainsi le fruit de nos visites, parfois trop rapides.

Dès le lendemain matin, nous sommes partis pour Blois, après avoir pris congé de nos aimables hôtes ; au moment où le train s'ébranlait, nos chaleureuses acclamations ont dû leur prouver et notre reconnaissance et notre sincère souhait de les revoir.

Trois monuments méritent une attention particulière à Blois : l'hôtel d'Alluye, l'église St-Nicolas et le célèbre château. Le premier fut bâti par Florimond Robert, baron d'Allye. On raconte que François Ier se plaignant à son intendant des finances que « *toutes plumes le volaient* », le ba-

1. *Promenades pittoresques en Tourraine.*

Phot. Jos. Casier. Blois.
Croisillon nord de l'église Saint-Nicolas.



Phot. [illegible] Blois.
L'église Saint-Nicolas, vue du château.

ron lui aurait répondu « *Forgs ugne, Sire* » (excepté une). Et le mot devint sa devise, reproduite partout dans l'hôtel qu'il voulut élever.

Cette construction est fort belle, surtout du

côté de la cour centrale ; elle formait autrefois un quadrilatère dont deux côtés furent détruits en 1812. Une intelligente restauration a mis en valeur cet hôtel ; son style de la Renaissance est élégant, trop chargé d'ornements peut-être, mais gracieux. Les sculptures sont d'une finesse et d'un dessin remarquables ; la cheminée aux armes de France décore superbement la grande salle du Conseil.

L'église Saint-Nicolas, placée jusqu'au siècle

Phot. Jos. Casier. Château de Blois.
Aile de Louis XII Entrée du Château

dernier sous le vocable de Saint-Laumer, offre un spécimen choisi du style de transition et du style primaire normand. Dans certaines parties, elle évoque le souvenir de la cathédrale de Lincoln ; quelques auteurs attribuent les deux monuments au même architecte. L'assertion est peut-être hasardée ; mais les affinités n'en subsistent pas moins, notamment dans la lanterne centrale

Phot. Jos. Casier. Château de Blois.
Aile de Louis XII Côté de la cour.

qu'on retrouve généralement dans les édifices normands. La forme toutefois n'en est pas heureuse ; les quatre piliers d'angle ont un encorbellement passant au cercle, et dans le creux l'architecte a placé des statues dans des niches inclinées : l'aspect est étrange. Mais combien belles, élégantes, proportionnées, sont les colonnes du transept et des basses nefs !

Le château ! nous ne voulons pas tenter une description de cette immense construction ; ce serait

abuser de la patience de nos lecteurs; bornons-nous à une impression générale. Le château de Blois met en présence le style froid, lourd et exagéré dans ses proportions du XVIIIe siècle dans l'aile de Gaston d'Orléans, le style sobre, majestueux, élégant du XIIIe siècle dans la magnifique salle des États et, pour relier ces deux périodes, le style gracieux, aimable, fouillé des XVe et XVIe siècles dans les ailes de Louis XII et de François Ier. C'est toute une leçon d'architecture par le document!

Nulle part peut-être la Renaissance française n'a montré plus d'élégance, de délicatesse qu'à Blois; le célèbre escalier de François Ier et les

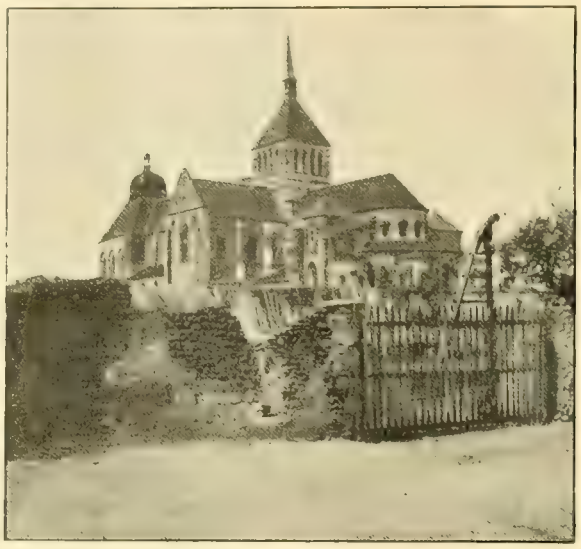
Phot. Jos. CASIER. Château de Blois.
Détails de la façade de l'aile François Ier.

cheminées aux armes ou aux emblèmes de Louis XII et d'Anne de Bretagne étalent une profusion et une perfection de sculptures peu communes. Cet art n'a certes pas l'ampleur, la grandeur, la majesté de l'époque antérieure. Mais à ses déclins, il est encore hanté de souvenirs médiévaux et produit des œuvres d'une grâce incontestable : la perfection des voûtes du grand escalier, les sculptures qui décorent ses rampes et ses clefs de voûtes, comme les lambris de la chapelle et d'un salon voisin, attestent la main d'un artiste éminent et d'ouvriers d'élite.

La visite du château marquait la fin de notre séjour à Blois; vers le soir, nous avons repris le train pour aller établir notre campement à Orléans, dernière étape de la session.

Dès le lendemain, nous avons excursionné à 35 kilomètres d'Orléans, à St-Benoît-sur-Loire. Comme son nom l'indique, nous y avons trouvé le souvenir d'une puissante abbaye de Bénédictins, établie aux bords de la Loire.

L'abbaye de Fleury-Saint-Benoît fut une des premières et des plus considérables maisons de l'Ordre bénédictin en France; il avait acquis au moyen âge une réputation de sainteté et de science. Cet antique et riche monastère a disparu; pendant la première moitié de ce siècle, le marteau des démolisseurs a fait rage, et c'est à peine si quelques pierres apparaissent à la surface bouleversée du sol. L'église abbatiale, basilique romane aux formes austères, aux proportions gran-



Phot. Jos. CASIER. Saint-Benoît-sur-Loire.
Vue générale de l'église abbatiale.

dioses, est restée debout; elle apparaît au loin au-dessus des fraîches campagnes et du grand fleuve, dominant de toute sa masse les maisons de la petite ville qui se forma sous son ombre depuis plus de huit siècles.

Elle ne fut pas bâtie d'un seul jet; on y retrouve les traces de trois époques: les XIe, XIIe et XIIIe siècles. Mais l'harmonie subsiste, et il semble que les successeurs des maîtres primitifs de l'œuvre aient eu le respect de la conception initiale.

L'extérieur est d'une sévérité de lignes absolue à l'exception d'un porche du XIIIe siècle donnant accès dans la septième travée de la basse nef du Nord. On y retrouve la beauté de lignes et la profusion de sculptures des beaux portails d'Amiens, de Bourges, de Chartres.

Mais la caractéristique toute spéciale de l'ab-

batiale de St-Benoît-sur-Loire apparait dans le porche ou péristyle placé en avant de la porte principale; il remonte au XIe siècle et se compose de cinquante colonnes engagées dans seize gros

Phot. Jos. CASIER Saint-Benoît-sur-Loire
Porche latéral du XIIIe siècle.

Phot. Jos. CASIER Saint-Benoît-sur-Loire
Vue générale du narthex et de la tour.

piliers quadrangulaires disposés en quinconce, qui forment trois travées dans tous les sens et soutiennent l'étage supérieur de la tour; l'effet est saisissant. Chacune des cinquante colonnes, engagées au tiers environ, est terminée par un riche chapiteau ornemental ou historié; il en est parmi

eux qui rappellent le type corinthien; d'autres reproduisent des scènes de l'Ancien ou du Nouveau-Testament. Leur variété est considérable et frappe d'étonnement si l'on considère encore le nombre des chapiteaux de l'intérieur de l'église: ceux-ci rivalisent avec ceux du porche et soulèvent de nombreux problèmes iconographiques.

On ne saurait se défendre, en entrant dans l'église, d'un sentiment de profonde admiration. Malgré les constructions d'époques différentes, il règne dans l'ensemble de cette église une grande harmonie. Les arcs et les voûtes sont différents dans la nef et le chœur; celui-ci constitue la partie la plus ancienne. Il se termine en hémicycle par seize colonnes cylindriques isolées et seize colonnes engagées dans les gros piliers. Un déambulatoire et des absidioles en cul de four entourent le chevet. Un triforium à arcatures aveugles, purement décoratives, règne au-dessus des arcs des travées. Un pavement parfaitement conservé, en *opus alexandrinum* recouvre tout le sol du sanctuaire.

Les stalles sont conçues dans un style large et sévère qui s'harmonise avec l'aspect austère du monument.

Sous le chœur et son déambulatoire règne une

Phot. Jos. Casier — Saint-Benoît-sur-Loire : le narthex

crypte fort remarquable; elle a été restaurée, et au centre une nouvelle châsse contient les reliques de S. Benoît. Il paraît établi que saint Aigulfe, en 655, transféra du Mont-Cassin à Fleury-sur-Loire le corps du patriarche des Moines d'Occident. Des concessions nombreuses de reliques ont été faites de divers côtés; mais la majeure partie se retrouve ici. N'est-il pas pénible de constater qu'autour du tombeau du *Grand Moine*, ne s'élève plus une abbaye? A peine quatre religieux et quelques frères maintiennent la tradition en ce lieu vénéré. Ils appartiennent à la Congrégation de la *Pierre-qui-vire*, et occupent deux modestes maisons à côté de l'église qu'ils desservent à titre de curé et de vicaires.

L'un d'eux, le frère Hugues, épris des beautés de sa basilique, consacre son temps à en recueillir tous les souvenirs, à les classer et à surveiller les restaurations ou les fouilles. Avec une grâce charmante, il nous a fait les honneurs de son monument; il le connaît *par cœur* et en parle d'abondance.

La vertu d'hospitalité est proverbiale chez les moines; ceux de Saint-Benoît-sur-Loire ont voulu l'exercer à l'égard de la Gilde et convier ses membres à un excellent repas sous leur toit. Notre cher vice-président, M. le chanoine Delvigne, s'est fait l'interprète de notre reconnaissance et, en levant son verre à la santé du digne curé et du frère Hugues, il les a remerciés de leur accueil si cordial; il a salué la restauration complète de la basilique dans un avenir prochain, espérons-le, et la reconstruction de la célèbre abbaye.

L'excursion de Saint-Benoît-sur-Loire formait

le bouquet de notre excursion. La visite d'Orléans, quoique fort intéressante, devait se ressentir des préparatifs du départ. Aussi bien avions-nous vu un si grand nombre de choses intéressantes que les monuments d'Orléans devaient forcément diminuer à nos yeux l'intérêt qu'ils méritent à juste titre. Nous nous sommes contentés d'une visite à vol d'oiseau dans les musées, la maison d'Agnès Sorel (musée Jeanne d'Arc), les cryptes si intéressantes de Saint-Aignan et de Saint-

Phot. Jos. CASIER. Saint-Benoît-sur-Loire.
Collatéral sud de l'église abbatiale.

Avit, l'ancien cimetière dont les arcades du XVIe siècle encore debout forment un vaste cloître ogival. Au cours de cette promenade nous avons été favorablement impressionnés par l'hommage rendu à Jeanne d'Arc. Dans les rues, les musées, les magasins, partout on rappelle le souvenir de la Pucelle ; elle est à juste titre l'*enfant chérie* de la population orléanaise, qui lui a élevé plusieurs statues. Nous avons surtout admiré celle qui est adossée à l'escalier de l'Hôtel-de-Ville ; elle est due au talent de la princesse Marie d'Orléans. On y sent la délicatesse d'une main féminine ; la

jeune héroïne y paraît dans toute la grâce de sa jeunesse, serrant l'épée contre sa poitrine et songeant à la grandeur de sa mission. Sans doute cette œuvre pèche sous divers rapports ; mais le sentiment qui s'en dégage nous a impressionné.

La cathédrale manque d'unité et de pureté de style ; mais elle a grand air avec ses cinq nefs et sa décoration extérieure très fouillée. De la rue

Phot. Jos. CASTER

Saint-Benoit-sur-Loire.
Nef et partie du chœur de l'église abbatiale

Jeanne d'Arc, l'aspect de la cathédrale est assurément imposant ; mais lorsqu'on en approche, les défauts très marqués de l'exécution lui ôtent beaucoup de son mérite.

Les faces latérales des nefs accusent le style flamboyant par leurs larges baies aux meneaux multiples comme par leurs proportions et leur sculpture.

Le chœur constitue la partie la plus intéressante de la cathédrale ; ses proportions élancées, ses nombreux arcs-boutants ajourés, ses contreforts à pinacles lui donnent une silhouette majestueuse. La partie absidale mérite surtout l'attention par ses lignes harmonieuses.

L'intérieur de l'église est vaste et d'une belle venue ; la grande nef rappelle les formes et les proportions de celles de la cathédrale de Saint-Bavon à Gand ; les dimensions et le dessin des meneaux des hautes fenêtres appellent cette comparaison.

Phot. Jos. CASIER. Orléans.
La statue de Jeanne d'Arc devant l'escalier de l'Hôtel de ville.

Nous avons examiné avec un vif intérêt la série des vitraux placés récemment dans les basses nefs ; ils retracent la vie de Jeanne d'Arc.

A la suite d'un concours ouvert en 1893, J. J. Gallant fut chargé de l'exécution de ces verrières. Celles-ci ont été l'objet de vives critiques et de quelques éloges. Sans entrer dans le détail de la discussion, un examen attentif nous fait admirer sincèrement l'habileté de la mise en plomb, le caractère du dessin, le soin de l'exécution et l'originalité de certaines tonalités. Nous regrettons que l'auteur des cartons se soit affranchi complètement des meneaux ; certains vitraux ont une mise en page trop compliquée à tel point que le spectateur, au premier abord, ne se rend pas compte de ce qu'il voit. Le coloris n'est pas également soigné ; certaines couleurs sont ternes et faites de verre d'une épaisseur uniforme ; d'autres sont heurtées.

Les parties architecturales appelleraient de nombreuses observations. L'auteur des cartons a recherché avec raison de réaliser un travail à plat, suivant les règles de la décoration ; pourquoi s'est-il départi à plusieurs endroits de cette règle si rationnelle ?

Nous sommes convaincu que le résultat eût été plus satisfaisant si M. Gallant avait diminué l'échelle de ses compositions et surtout s'il avait donné à ses figures célestes un type plus symbolique, et partant plus chrétien.

Ces réserves faites, nous rendons hommage au réel talent du dessinateur et à la sincérité du grand effort qu'a nécessité l'exécution d'une œuvre aussi importante.

Phot. Jos. CASIER. Orléans.
Transept et chœur de la cathédrale.

A midi nous nous retrouvions une dernière foit assis autour de la table commune, échangeans nos impressions sur la session qui touchait à sa fin. Puis il fallut régler quelques comptes de reconnaissance envers tous ceux qui, à des titres divers, avaient contribué à la réussite exceptionnelle de cette session. Cette liquidation se fit avec la cordialité et la simplicité qui constituent la caractéristique de notre Gilde ; elles attestent l'unité de pensées et de sentiments qui nous unit tous, sans distinction de rang social ou de talent. Aussi que de chaudes poignées de mains avons-nous échangées à la gare d'Orléans au moment de nous quitter pour regagner nos foyers, nous disant les uns aux autres : Au revoir, l'an prochain, à Bruges (1) !

Joseph CASIER.

1. L'abondance des matières nous oblige à remettre à la livraison prochaine un complément de la première partie de ce compte rendu.

Société des Antiquaires de France.— *Séance du 8 novembre 1899.* — M. le vicomte de Rochemonteix présente et commente les photographies d'une Vierge romane en bois, appartenant à l'église de Bredon (Cantal), qu'il attribue au XIIIe siècle et sur le *Christ des Lépreux* de Bajasse (Haute-Loire), œuvre du XVe siècle. MM. Vitry, Maignan et Enlart ajoutent quelque-remarques à cette communication.

Séance du 15 novembre. — M. Héron de Villefosse communique, au nom du docteur Carton, les photographies de plusieurs fragments de sculptures provenant du sanctuaire de Mitheac à Philippeville. Il présente ensuite un médaillon provenant d'un vase en terre trouvé à Mercools (Allier) et dont le sujet rappelle le Laocoon. M. Toutain communique le moulage d'une représentation analogue provenant d'un vase du musée de Tunis.

M. Enlart fait hommage d'une étude publiée par M. V.-J. Vaillant, de Boulogne, sur un fauconneau de bronze d'Henri VIII trouvé dans le port de cette ville.

M. Marquet de Vasselot communique un bijou d'argent de l'époque de François Ier faisant partie de la collection Deligand.

M. Maurice lit un mémoire sur divers renseignements historiques fournis par Lactance et confirmés par des inscriptions monétaires.

M. l'abbé Bouillet fait part de la découverte qu'il a faite dans l'église de Charonne d'une litre funéraire du XVIIIe siècle.

M. Vauville présente à la Société diverses antiquités romaines et mérovingiennes trouvées récemment à Soissons.

Séance du 22 novembre. — M. S. Berger fait hommage, au nom de M. Thompson, de sa belle édition en fac-simile du livre d'Heures de Jeanne, reine de Navarre écrit vers 1330, et communique une note de M. Léon Germain sur les armoiries attribuées à saint Maurice. M. Blanchet communique et commente le moulage d'une plaque talismanique de la collection Carrand. M. E. Muntz, communique une vue cavalière de Rome, du XIVe siècle, représentant les principaux édifices antiques, et parle de l'influence de Pétrarque sur l'étude des monuments romains. M. Bordeaux entretient la Société des peintures murales de St-Servais de Maestricht et du château de Vianden dans le Grand-Duché de Luxembourg. M. Enlart, membre résidant, présente diverses observations au sujet de ce château.

M. l'abbé Bouillet communique des inscriptions découvertes par un Père Blanc, au fort Mac-Mahon près Ouargla.

M. Tardif rectifie une identification faite par lui dans une charte de Marmoutier relative aux environs de Poissy et non de Sennecy.

Séance du 29 novembre. — M. Michon, membre résidant, entretient la Société de la célèbre statue connue sous le nom de torse de Médicis, conservée à l'École des Beaux Arts et dont deux répliques viennent d'être signalées à Seville. M. de Rochemonteix signale divers christs en bois conservés dans des églises de l'arrondissement de St-Flour.

M. Cagnat donne lecture d'une note de M. Gauchler sur des moules de monnaies romaines en terre cuite trouvés à Sousse (Tunisie).

M. U. Robert commence la lecture d'une étude sur les origines du théâtre à Besançon.

Séance du 6 décembre. — Il est procédé au renouvellement du Bureau et des Commissions pour l'année 1900. Est élu président, M. Collignon.

Séance du 13 décembre. — Le R. P. Séjourné communique à la Société une série de découvertes archéologiques faites en Palestine.

M. Michon lit une étude sur une importante inscription trouvée récemment à Baalbeek et qui provient du tombeau d'un *Protector.*

M. Vitry met sous les yeux des membres de la Société des photographies de plusieurs statuettes du Musée de Château-Gontier sur l'authenticité desquelles il émet des doutes.

M. Enlart rend compte des trouvailles d'antiquités romaines qu'il a faites dans la cathédrale de Thérouanne et signale une intéressante inscription dans laquelle est mentionnée la *Civitas Thorinorum.*

M. Bordeaux communique à la Société la photographie d'un mausolée Tatare placé dans le cimetière au village de Birakan.

Académie des Inscriptions et Belles-Lettres. — *Séance du 5 mai 1899.* — M. Perrot rend compte de son récent voyage en Tunisie : Le 7 mai 1888, était inauguré le Musée du Bardot, installé par les soins du regretté La Blanchère. Il contient des monuments d'un haut intérêt et de nature variée. Ce sont, outre les belles mosaïques d'Ultina (Oudna) et de Carthage, tout le butin livré par les fouilles faites depuis le 22 janvier sur le site de Carthage dans le canton appelé Dermech ; notamment trois belles statues, hautes d'environ 1 mètre, et qui sont certainement l'œuvre d'un ciseau grec. Puis les dépouilles des tombes puniques arrachées à une nécropole du VIIe ou du VIe siècle avant notre ère. M. Perrot signale en outre la découverte d'un masque en terre cuite, de grandeur naturelle, qui a tout le

caractère d'un portrait, et celle de l'emplacement d'une basilique chrétienne à cinq nefs qu'on dégage en ce moment.

Séance du 12 mai. — M. S. Gsell rend compte, par lettre, des fouilles exécutées par l'Association historique de l'Afrique du Nord à Benian (Alamiliaria), une des villes du *limes* mauritanien, dans la province d'Oran. Ces fouilles, conduites par M. Bouziès, ont mis au jour une basilique chrétienne du Ve siècle. L'édifice, assez vaste, est entouré d'une enceinte défensive. Ce qu'il y a de plus intéressant, c'est la crypte établie sous l'abside. Là on a trouvé l'épitaphe d'une martyre, la religieuse Robba, sœur d'Honoratus, évêque d'Aquæsirences (434 après J.-C.). M. S. Gsell a fait expédier au Musée du Louvre la dédicace de Robba, une épitaphe d'évêque, une de prêtre et un joli chapiteau.

Séance du 19 mai. — M. Héron de Villefosse communique un rapport détaillé du P. Delattre sur les fouilles qu'il vient d'exécuter à Carthage, pendant le premier trimestre de cette année, dans la nécropole punique située entre Bordj-Djedid et la colline de Sainte-Monique.

Il appelle l'attention de l'Académie sur les figurines de terre cuite découvertes dans ces fouilles. On y remarque un lion assis, un jeune cavalier drapé et coiffé d'un bonnet conique, une joueuse de flûte voilée et la tête chargée d'un diadème à palmettes, un très beau masque funéraire au type du satyre barbu, ainsi que plusieurs statuettes. L'objet le plus important est une lame de bronze terminée, d'un côté par un tranchant en segment de cercle, et de l'autre par une partie effilée qui devait entrer dans un manche en bois (1).

Séance du 26 mai. — L'Académie rappelle qu'elle a remis au concours du prix Bourdin (3,000 fr.) de l'année 1902, deux questions, notamment la suivante : « Rechercher les sources auxquelles a puisé Jacques de Voragine pour la composition de la *Légende dorée.* »

M. S. Reinach communique de la part de Handibey la photographie d'un bas-relief en marbre récemment découvert en Asie-Mineure représentant une Muse.

1, Ce qui donne à cet objet toute sa valeur, ce sont les dessins au trait gravés sur les deux faces avec une aisance et une liberté étonnantes. D'un côté, on aperçoit un personnage de style égyptisant, debout, coiffé du pschent et vêtu de la schenti. Il porte un collier et la partie supérieure du corps semble être couverte d'un vêtement à manches. De la main droite il fait le geste de l'adoration, de la main gauche avancée il tient une palme légèrement inclinée. Les parties nues sont traitées d'une façon particulière qui ne ressemble pas à la technique égyptienne : les chevilles sont indiquées par un petit crochet et les doigts de pieds sont traités très librement. Le pschent lui-même n'est pas exactement reproduit. De l'autre côté de cette lame de bronze est figuré un palmier, orné de deux régimes de dattes et placé entre deux grandes palmes.

M. l'abbé Thédenat communique des renseignements sur des découvertes faites les jours précédents près du pavé noir que l'on a appelé le Tombeau de Romulus, sur le Forum romain.

M. René Dussaud rend compte d'une découverte qu'il vient de faire dans le Safa, au Sud-Est de Damas de 400 inscriptions, dont 6 nabatéennes.

M. Héron de Villefosse présente, au nom du R. P. Molinier, des Pères Blancs, une brochure intitulée *Imprécation gravée sur plomb, trouvée à Carthage.*

Séance du 2 juin — (Présidence de M. Croiset). — M. Sénart communique à l'Académie des renseignements sur les premiers travaux de la mission indo-chinoise dirigée par M. Finot.

M. Ph. Berger présente, de la part de M. Gauckler, une nouvelle série de masques funéraires qui offrent, sous une coiffure égyptienne, un type carthaginois.

M. le docteur Lortet donne lecture d'un mémoire sur le sanctuaire d'Adonis et d'Astarté à Aphaka. Signalons parmi les ouvrages offerts : *Santa-Maria e l'orte senese a Napoli nel secolo XIV*, de M. Émile Bertaux.

Séance du 9 juin. — M. Heuzey présente à l'Académie les photographies et les moulages de trois inscriptions chaldéennes de haute antiquité, découvertes par M. de Sarzec, au cours de sa dixième campagne de fouilles.

Ouvrages offerts : 2me fascicule du *Catalogue du Musée Lavigerie* de Saint-Louis de Carthage; documents commentés par MM. Babelon, Saladin et Cagnat ; — Bibliographie des travaux de M. Le Blant, par M. Prou.

Séance du 16 juin. — M. Cagnat communique une lettre du R. P. Ronzevalle, professeur de l'université Saint-Joseph à Beyrouth, relatant la découverte, dans le Liban, d'une inscription intéressant l'histoire de la Gaule narbonnaise.

Séance du 23 juin.— M. de Boislisle commence la lecture d'une note sur le cardinal de Bouillon, Baluze et l'histoire de la maison d'Auvergne, qui doit paraître dans le tome XIV de son édition des *Mémoires de Saint-Simon.*

Séance du 30 juin. — Une note de M. Homo fait savoir que les fouilles de Dougga, pratiquées en mai et juin en avant du temple de Jupiter Capitolin, ont amené la découverte d'une inscription importante.

Une inscription, trouvée à Souk-el-Abiod par M. le commandant Drude, fait connaître la carrière du grand jurisconsulte Julien, le rédacteur de l'édit perpétuel, sous le règne de l'empereur Hadrien.

M. Müntz commence la deuxième lecture de son étude sur le musée de Paul Jove, qui forme un chapitre de l'histoire de l'iconographie du moyen âge et de la Renaissance.

M. Oppert communique le résultat de ses recherches sur une certaine catégorie de textes cunéiformes du Musée britannique remontant au cinquième millenaire avant l'ère chrétienne.

Séance du 7 juillet. — On donne lecture d'une lettre de M. Ph. Berger relative à des inscriptions découvertes à Carthage.

M. Th. Mommsen fait une communication sur les fragments de droit antejustinien que M. E. Chatelain a découverts dans un palimpseste du séminaire d'Autun et dont il vient de publier quelques spécimens dans la *Revue de philologie.*

Séance du 12 juillet. — Hamdy bey, directeur du Musée de Constantinople, transmet à l'Académie les épreuves photographiques reproduisant des inscriptions hymyarites.

M. Perrot communique un mémoire de Pierre Paris sur la céramique espagnole à décor géométrique et mycénien.

M. de Barthélemy présente un mémoire de M. R. Serrure, intitulé *L'imitation des types flamands au moyen âge, depuis Marguerite de Constantinople jusqu'à l'avènement de la maison de Bourgogne.* Il comprend la description avec dessins de cent vingt-sept pièces frappées dans soixante-trois localités différentes à la fin du XIIIe siècle et pendant le XIVe.

Séance du 21 juillet. — M. Viollet lit un mémoire sur l'histoire des constitutions communales au moyen âge. — M. Reinach fait une communication sur « le serpent Zagreus », le dieu des Orphiques, identifié plus tard à Dionysos.

M. Clermont Ganneau présente la 14e livraison du livre III de ses *Antiquités orientales.*

Séance du 28 juillet. — M. l'abbé Thédenat présente un plan du Forum romain et des forums impériaux donnant l'état des fouilles faites entre la *Regia* et la maison des Vestales.

M. Reinach fait une communication sur les premières importations de l'étain.

M. l'abbé J. B. Chabot commence la lecture d'une note sur la Chronique de Michel le Syrien.

Séance du 4 août. — M. Giry commence la lecture d'une étude critique sur des diplômes « suspects » de l'époque carolingienne provenant de l'abbaye Saint-Florentin-le-Vieil en Anjou.

Séance du 11 août. — M. Clermont-Ganneau détermine le sens d'une *Tabella devotionis*, trouvée près de Carthage par M. Gauckler et interprétée par M. Ph. Berger; c'est, sur une plaque de plomb, une formule d'envoûtement en langue punique.

M. Eugène Müntz lit un mémoire sur l'œuvre scientifique de Léonard de Vinci dans ses rapports avec la science du moyen âge.

Séance du 18 août.— S. E. Hamdy bey communique des informations (photographies, notes de voyage) sur un groupe de ruines antiques situées en Syrie, à deux journées d'Orpha, l'ancienne Édesse, au lieu nommé Arslan-tash (c'est-à-dire la Pierre-au-Lion). En 1883, Hamdy bey rencontra, parmi ces ruines, deux statues colossales de lions, semblables à ceux qui gardent les entrées des édifices assyriens, puis un bloc décoré de deux figurines de taureaux et plusieurs plaques sculptées représentant des soldats armés d'un bouclier rond. Des fouilles pratiquées alors, le Musée de Constantinople reçut dix-huit plaques du même genre, portant divers personnages et, dernièrement encore, le musée reçut une plaque beaucoup plus grande (1 mètre sur 1^m 84), où se voit un char à deux chevaux montés par deux hommes. Ces sculptures sont en basalte de style assyrien plus franc que celui des monuments dits hébreux. Il y aurait donc là un important établissement assyrien.

La Société d'Émulation de Bruges. — La *Société d'Émulation pour l'étude de l'histoire des antiquités de la Flandre*, vient de terminer la soixantième année de son existence; ses *Annales* remplissent aujourd'hui cinquante volumes in-8°. Elle a donc le droit de célébrer ses noces de diamant, et à cette occasion le Comité-directeur a eu l'heureuse pensée de publier la table des matières de ses cinquante volumes d'*Annales*, ainsi que la liste des sujets traités dans les ouvrages in-quarto publiés depuis la fondation de la Société.

Ces in-quarto sont d'une grande valeur; ce sont en général des recueils de chroniques et de cartulaires des institutions monastiques de la Flandre, des inventaires, des mémoires variés. Cette série se continue en ce moment par la publication du *Cartulaire de Louis de Male* qu'édite M. le comte Thierry de Limburg-Stirum, et des *Épitaphes et monuments des églises de la Flandre au XVIe siècle*, ouvrage de M. le baron D. B. Bethune. A ces deux séries la Société vient d'en ajouter une troisième, grand in-8°, qui est consacrée surtout aux importantes archives de la ville de Bruges. Cette série a été inaugurée récemment par M. Gilliodts Van Severen, le savant archiviste qui dirige le dépôt brugeois. Ainsi la *Société d'Émulation* fouille le passé de

la Flandre et prépare des matériaux pour les futurs historiens du pays.

La livraison des *Annales* pour 1899, qui vient de paraître, s'ouvre par un exposé des travaux de la *Société*, dû à la plume de son vice-président, M. Feys. Cet exposé est en même temps une esquisse des caractères de la race flamande depuis les premiers temps du moyen âge jusqu'à nos jours ; c'est une belle page d'histoire, d'autant plus remarquable que l'auteur est un étranger, arrivé, il y a longtemps, en Belgique, du fond de la Lorraine.

Un intéressant article de M. le chanoine Rommel nous apprend que la *Société d'Émulation* a l'intention d'offrir à ses membres, à l'occasion de ses noces de diamant, une nouvelle édition de la célèbre carte de Bruges de Marc Gheeraert. Publiée en 1562, cette carte si remarquable, dont les cuivres reposent aux archives communales de Bruges, a été plusieurs fois réimprimée dans le cours des trois derniers siècles. L'exécution du travail pour la nouvelle édition, est confiée à la *Société d'édition artistique* de Paris.

Les archéologues brugeois avaient à exploiter un champ fécond, au milieu de richesses archéologiques et historiques presque sans égales. Malheureusement, comme le rappelle M. le chanoine Rommel, depuis la Révolution du siècle dernier, beaucoup de richesses accumulées autrefois dans les bibliothèques monastiques et dans les archives de nos vieilles gildes, étaient dispersées ou même perdues. Il fallait retrouver ce qui avait échappé au génie destructeur des énergumènes de 1793 ; des documents précieux que l'ignorance ou la négligence de plusieurs générations avaient égarés, étaient à rechercher et à utiliser. C'est la tâche que la *Société d'Émulation* s'est imposée et qu'elle a brillamment remplie. Et rappelons ici que, parmi ses fondateurs figurent trois prêtres flamands, MM. les chanoines Carton, Andries et Van de Putte, dont les noms se rencontrent partout, dans les premières publications de la Société.

Société d'histoire et d'archéologie de Gand. — La séance de novembre a été marquée par une conférence sur les miniatures de l'école ganto-brugeoise des XVe et XVIe siècles. L'orateur était notre collaborateur M. J. Destrée, conservateur du Musée au Parc du Cinquantenaire à Bruxelles.

C'est à partir de la seconde moitié du XIVe siècle que les enlumineurs des Pays-Bas commencent à s'affirmer par des œuvres encore admirées de nos jours. Qui ne connaît les noms à jamais célèbres de Jean de Bruges, d'André Beauneveu de Valenciennes, de Pol de Limbourg et de ses frères ?

De bonne heure, Bruges devint un centre d'attraction pour les enlumineurs de nos contrées, grâce à la fondation de la Gilde de St-Jean l'Évangéliste. Cette corporation hospitalière accueillait les artistes étrangers et ne dédaignait pas d'admettre l'élément féminin. Il n'est pas surprenant, dès lors, que l'art de la miniature ait été plus florissant en cette ville que dans toute autre cité des Pays-Bas.

Le conférencier divise l'histoire de l'enluminure dans les Flandres à partir du XVe siècle en deux périodes : la période bourguignonne et la période maximilienne. La première comprend le règne des puissants ducs d'Occident, la seconde, le règne de Maximilien. C'est de la seconde période que s'est occupé M. Jos. Destrée. Il a énuméré les notes caractéristiques qui distinguent l'ornementation des manuscrits flamands à cette époque : lettres rustiques, marges de couleur variées servant de fond à des fleurs, à des rinceaux, à des bijoux, etc., dessinés en relief. Ce mode d'ornementation si pittoresque et si riche, est originaire soit de Gand, soit de Bruges ; il a gagné peu à peu le Brabant, les régions du Nord de la France et il a même été suivi par des artistes allemands.

Le conférencier s'est attaché ensuite à développer les considérations qu'il avait émises en faisant projeter sur la toile, grâce à l'obligeant concours de M. Jos. Casier, des vues empruntées à plusieurs manuscrits, entre autres au bréviaire Grimani. L'ornementation picturale de ce célèbre bréviaire, un des joyaux de la bibliothèque Saint-Marc à Venise, a été attribuée par Marc Antoine Michel, plus connu sous le nom de l'anonyme de Morelli, à Jean Memlinc, à Gérard de Gand et à Liévin d'Anvers. M. Destrée discute la valeur de ce témoignage et il écarte les noms de Jean Memlinc et provisoirement celui de Liévin d'Anvers, dont aucune œuvre ne nous est connue. Reste Gérard de Gand. Il ne peut être question de Gérard Vander Meire, qui était mort vraisemblablement lors de l'exécution des miniatures du bréviaire. Il faut choisir soit entre Gérard Horebaut, enlumineur de profession, fournisseur en quelque sorte attitré de grands personnages, ou Gérard David habitant Bruges, auquel on attribue, à tort peut-être, la paternité des miniatures. Sans se prononcer définitivement, M. J. Destrée croit que Gérard Horebaut n'est pas étranger à la confection des miniatures du bréviaire ; il signale des éléments qui, de toute façon, semblent pouvoir être pris en sérieuse considération.

Mais, fait digne d'être noté, nombre de miniatures montrent des affinités incontestables avec l'œuvre de Gérard David. C'est sans doute pour ce motif que M. James Weale a été amené à croire que plusieurs pages ont été exécutées par ce maître ou d'après ses dessins. Ce serait sa femme qui l'aurait secondé dans cette tâche. La participation de cette artiste n'est en tout cas rien moins qu'établie. Quant à M. Destrée, il croit y voir la main d'un disciple ou d'un imitateur. Ce point a été mis en évidence par des rapprochements empruntés au bréviaire Grimani avec des œuvres incontestées de Gérard David.

Il semble aussi résulter des déductions de M. J. Destrée que les Bening ont également une part à réclamer dans l'illustration de ce manuscrit. Le conférencier a montré les emprunts faits aux belles Heures de Chantilly, dues au pinceau de Pol de Limbourg et les rapports qui existaient entre certaines pages du bréviaire et les Heures de Hennessy qui lui sont postérieures.

Société d'archéologie et d'histoire de Verviers. — Cette importante Société de province vient de célébrer sa deuxième année d'existence.

Fondée en 1897, sous la présidence d'honneur de M. Mullendorff, bourgmestre de Verviers, et sous la présidence effective de M. Jean-Simon Renier, le vénérable archéologue, fondateur du musée de la ville, la Société d'archéologie et d'histoire comptait, à son début, 87 membres. Elle en réunit, actuellement, plus de deux cents. — Elle a rendu des services importants. Quoique son champ d'expérience et d'études soit limité à l'ancien marquisat de Franchimont ainsi qu'à une certaine partie du vieux duché de Limbourg et de la principauté de Stavelot, ses travaux multiples n'en ont pas moins fait faire un grand pas à l'histoire de ce territoire.

Les conférences qu'elle organise régulièrement sont très suivies : son bulletin périodique est apprécié dans le monde savant ; sa bibliothèque s'enrichit, de jour en jour, d'ouvrages et de documents précieux.

Au milieu de ces succès, il est équitable de rendre hommage à la compétence et au dévouement du R. P. Hahn, de la Compagnie de Jésus, qui fut le plus actif fondateur et qui est resté l'âme réelle de la Société. C'est grâce à celle-ci que les fameuses ruines de l'antique castel des *Six cents Franchimontois* viennent d'être récemment rachetées par l'État belge qui les sauvera d'une complète destruction.

Congrès scienitfique et catholique de Fribourg. — Il est bien trop tard, pour reparler d'un Congrès tenu en 1897 ; mais nous trouvons dans les comptes rendus du Congrès quelques indications utiles à noter ici sur les travaux de la section de l'*Art chrétien*, — notamment le mémoire de M. Andrassy Koleman : *Le nimbe dans l'Art chrétien*. L'auteur, dit le compte rendu, parle d'abord du nimbe dans l'art païen de l'antiquité et de ce symbole dans l'art chrétien pour représenter les figures des empereurs. Puis il étudie les origines et les différentes formes (auréole, nimbe, etc.) de ce symbole employé comme signe distinctif des saints. Pour chacune des différentes espèces il indique les œuvres d'art qui nous les montrent sous la forme la plus parfaite. Enfin il établit les principes pour l'emploi du nimbe dans l'art religieux moderne. »

Dans une étude de la *Vision du Paradis* de l'Apocalypse de saint Pierre d'Achmin-Persopolis, M. Kaufman étudie un document découvert dans le tombeau de Fagiene, et s'attache à montrer le rôle attribué à la lumière soit dans les mystiques soit dans d'anciens auteurs chrétiens.

Notons encore un travail de Mgr Kirsch sur *Les prières liturgiques pour les défunts et les formules de prières dans les épitaphes antiques ;* un autre de M. Alex. Poidebard, sur les *Inscriptions présumées chrétiennes* de *Trion ;* celui de Mgr de Waal sur les *Représentations figurées sur les lampes chrétiennes de l'antiquité ;* celui du chan. P. Bourbon sur *Les fouilles de l'ancienne abbaye de Saint-Maurice d'Agaune ;* celui de M. William D. de Croke, sur *Subiaco* et l'activité artistique du célèbre monastère ; il insiste sur son action quant à l'introduction en Italie du style gothique, sur son rôle initiateur dans la peinture, etc. M. le Dr. Luca Jélic a fait la description du *Trésor de la cathédrale de Nora* en Dalmatie ; M. le Cte de Marsy a parlé du *mouvement des études sur l'architecture religieuse du moyen âge ;* enfin le chan. Abgrall a retracé l'histoire de *l'architecture religieuse* de Basse-Bretagne.

L. C.

Bibliographie.

SAINT ANTOINE DE PADOUE ET L'ART ITALIEN, par C. DE MANDACH, avec une préface de M. Eug. MÜNTZ. Paris, Laurens, in-4°, 1899.

M. Eug. Müntz, dont la science et le talent littéraires sont au service de toutes les questions primordiales de l'art, a bien voulu se charger de présenter au public, dans une préface très élo-

Maître inconnu du XVIe siècle.
Saint Antoine, reliquaire du Santo de Padoue.

gieuse, le livre de M. C. de Mandach. L'ouvrage ne pouvait avoir de meilleure recommandation.

Autour de saint Antoine de Padoue, dont le culte devint si rapidement populaire, M. de Mandach vient grouper toutes les œuvres d'art que la vie, les miracles, la légende crée aussitôt après la mort du frère mendiant Fernand Martins de Bulhom, — car tel est son véritable nom portugais, — inspirèrent aux artistes italiens. C'est en effet en Italie, à Cella, le 13 juin 1231,

Donatello. Saint Antoine de Padoue, a l'église du Santo à Padoue.

que mourait le grand thaumaturge portugais ; et il avait su si bien s'attirer dans son court passage à Padoue, la sympathie et la vénération des habitants, qu'il en reçut le nom de leur cité.

M. de M. se demande d'abord jusqu'à quel point la recherche du portrait de S. Antoine est justifiée et les résultats qu'on en peut attendre. La réponse contient toutes les autres. Le XIIIe siècle ne nous a pas laissé de portrait dans le sens que nous lui appliquons aujourd'hui. Même, après les recherches les plus consciencieuses, on

Cosimo Tura. Saint Antoine de Padoue. Musée du Louvre.

peut être assuré qu'il n'existe aucune représentation de saint Antoine faite de son vivant. C'est donc à la légende seule, qu'il faut demander l'inspiration des artistes du XIIIe siècle. Alors l'auteur parcourt successivement le XIIIe, le XIVe, le XVe et le XVIe siècle, et nous donne les grandes œuvres qu'il a recueillies et photographiées dans les basiliques les plus célèbres, dans les musées les plus connus comme dans les églises les plus modestes. Cette moisson est magnifique, si magnifique même, que le titre de son œuvre forcément un peu grêle, — qu'on veuille bien me comprendre — ne laissera réellement pas deviner toutes les recherches consciencieuses et érudites qu'il a nécessitées. Admettons que l'auteur conserve le titre de son ouvrage, rien de plus louable, c'était son but, il l'a atteint; mais cette abondante récolte ouvre vraiment un horizon plus grand. De Bonaventure Berlinghieri — dont M. de M. nous donne une importante reproduction, — à Domenico Campagnola, il embrasse trois siècles de peinture religieuse, où saint Antoine est toujours un des personnages importants, je le reconnais, mais où surtout le génie de l'Italie se déploye dans toute sa splendeur. Si saint Antoine est souvent le motif principal, combien de fois n'est-il pas un simple personnage dans une scène très large et très complète! Au lieu donc de reprendre chaque siècle et de suivre dans chacun d'eux les chapitres de la légende, le plan n'aurait-il pas singulièrement gagné à prendre, au contraire, chacun des chapitres de la légende et à le suivre dans les développements que chaque école et chaque époque, vont lui inspirer? C'était, il est vrai, abandonner un peu le sujet; saint Antoine passait forcément au second plan; mais puisqu'il est certain que nous n'avons aucune représentation de lui, il en est de son portrait donc, comme de celui du Sauveur. Si rapproché soit-il de la mort du Seigneur, du moment qu'il n'est pas contemporain, M. Boyer d'Agen ne saurait nous convaincre de l'authenticité de sa médaille. Dès lors que M. de M. nous avertit que nous ne pouvons avoir le portrait de saint Antoine, que demander alors aux artistes qui ont uniquement cherché un type dans leur imagination? Au contraire, l'intérêt devenait grand de voir de quelle manière le génie de tout un peuple, dans ses successives transformations, comprenait une légende et la traduisait.

Et notez que tout ce que je réclame, se trouve ici. C'est une critique d'économie que je fais, et encore, je me demande si j'en ai le droit. M. de M. a voulu faire une histoire de l'iconographie d'Antoine, et il l'a très bien faite; je trouve dans son œuvre la matière d'un travail autrement compris, et je le dis; aux lecteurs à juger en dernier ressort. D'ailleurs, j'aurais mauvaise grâce à me plaindre, puisque je n'ai qu'à me reporter à la table, puis à feuilleter le volume pour avoir ce que je désire.

Voici les scènes qui ont le plus souvent tenté le pinceau des artistes. L'entrée de saint Antoine dans l'Ordre franciscain (5 tableaux), l'ap-

parition de saint François pendant une prédication de saint Antoine (6), la prédication aux poissons (3), le miracle de l'avare (5), celui de la jambe (6), de la résurrection de l'enfant noyé (5), de la mule (5), de la femme maltraitée par son mari (3). M. de M. en donne d'excellentes planches.

Quant à la représentation de saint Antoine, aux différentes époques, qui forme alors un chapitre absolument complet, elle présente dans les diverses écoles un intérêt très spécial et c'est avec un charme très particulier qu'on la suit aussi bien chez les maîtres inconnus du XIIIe et

Pietro Vannucci, dit le Perugin. Saint Antoine de Padoue, à Santa-Croce de Florence.

du XIVe siècle, chez les orfèvres, comme chez les peintres de l'école du Nord, que dans l'école florentine, d'abord avec Donatello et Cosimo Tura, puis avec le Pérugin.

Et je ne veux pas aller plus loin : la période dont je marque ainsi les limites me semble très suffisante pour faire sentir l'intérêt d'une étude, dont un compte rendu, même beaucoup plus long, aurait peine à mettre en valeur la richesse dans tous ses détails.

F. DE MÉLY.

NOUVEAUX DOCUMENTS *pour l'histoire de la création des résidences royales des bords de la Loire*, par Joseph DE CROY (Amboise, Blois, Chambord). In 8°. Paris, Picard, 1894.

M. de Croy est de ceux qui savent l'importance des comptes royaux pour l'histoire de notre art national et qui ont le courage, car c'en est un véritable, de rechercher et de fouiller les archives pour — et il le dit avec une modestie de vrai savant — les voir utiliser par d'autres.

Cependant, si les comptes des châteaux des bords de la Loire, qu'il suit dans les inventaires

jusqu'en 1780, ont été utilisés comme gargousses d'artillerie, semés par conséquent sur les champs de bataille de la fin du siècle dernier, il en subsiste néanmoins quelques fragments, noirs de poudre, qui emplissent une trentaine de cartons des Archives nationales. C'est bien peu, mais c'est assez cependant pour permettre de rendre à l'école française l'honneur d'avoir élevé ces demeures princières que jusqu'à ces derniers temps on croyait devoir attribuer à des architectes italiens.

Et très soigneusement, pas à pas, M. de C. recherche et réunit tous les documents qui peuvent aider à connaître la part qui revient aux princes qui se sont succédé ; il retrouve dans Philippe de Comines des renseignements sur les ouvriers ramenés de Naples par Charles VIII, qui, sous la conduite de Raymond de Dezest, chargé en 1493, de « faire faire les édeffices et bastiments du chasteau d'Amboise, » vont bâtir, entre autres « les tours par où l'on monte à cheval. » Les comptes nous montrent ensuite les constructions sous Louis XII, assez considérables pour occuper une période de cinq années, et telles que dès son avènement, François Ier résolut de les continuer. On trouve même l'état de la dépense, faite pour la construction des couveuses artificielles, invention de Messire Luc Berjame, chevalier, « jollier et inventeur subtil à faire couver et naistre poulets. »

Puis, c'est le château de Blois que Louis XII entreprend de faire reconstruire. Les réparations dont il est question dans le compte de la fourrière du Roi de 1498, précisent l'état de délabrement de l'ancienne demeure des ducs d'Orléans, lors de l'avènement de Louis XII au trône. Malheureusement la disparition des registres des comptes de Jean Sérine et de Guillaume Viart ne permettent pas de donner la solution d'un certain nombre de points obscurs, indiqués par M. de C.. Claude de France n'interrompt pas, d'ailleurs, les travaux commencés par son père. Catherine de Médicis ne cessera pas de faire travailler, et Louis XIII ordonnera toute une série de travaux indispensables pour loger Marie de Médicis dans le séjour forcé qu'elle vint faire à Blois en 1618.

Si François Ier se borne à continuer les travaux entrepris par ses prédécesseurs, à Amboise et à Blois, il veut élever une somptueuse résidence qui soit son œuvre. Il choisit Chambord. François de Pontbriant, qui avait été directeur des travaux du château de Blois, fut également mis à la tête des travaux de Chambord, mais dès le lendemain de sa nomination, il délègue ses pouvoirs à Mathurin Viart et à Pierre du Douet, seigneur de la Cochetière : les travaux qui durent trente ans, amènent de nombreuses modifications dans le personnel administratif des bâtiments; M. de C. serre d'aussi près que possible toutes ces diverses nominations

On voit l'étendue des recherches de M. de C., qui termine son volume par de précieuses pièces justificatives, bases solides sur lesquelles s'appuye cette étude de questions aussi intéressantes que peu connues.

F. DE MÉLY.

L'ORFÉVRERIE ET L'ÉMAILLERIE LIMOUSINES AU VATICAN, par L. BOURDERY. Limoges, Ducourtieux, 1898, in-8°, de 50 pages.

Le premier (on me permettra bien de le rappeler), en 1867, j'ai publié à Rome, dans ma *Bibliothèque Vaticane*, le catalogue du Musée chrétien du Vatican, qui y est annexé. M. Bourdery vient d'en éditer et traduire de l'italien un second, beaucoup plus développé et qui est l'œuvre personnelle de « l'abbé Côme Stornaiolo, attaché au Musée chrétien du Vatican », dont était alors directeur le comm. J.-B. de Rossi. Ce travail date de 1893.

Plusieurs choses me frappent dans cet inventaire : d'abord, les pièces ne se suivent pas par ordre chronologique, ce qui est gênant pour l'étude ; puis, plusieurs que j'ai consignées *de visu* ont disparu ; que sont-elles devenues ?

Les objets décrits montent à 66, joli chiffre assurément ; mais toutes les attributions sonts elles incontestables ? J'ai des doutes sérieux sur quelques-unes, car l'émaillerie allemande a de affinités avec celle du Limousin.

La description de chaque plaque émaillée est très détaillée. Je n'y trouve à redire que sur des points comme ceux-ci, où la terminologie manque de précision : « un nimbe elliptique ou en losange » (p. 19), « un losange elliptique aigu » (p. 21), quand le terme *auréole* serait beaucoup plus clair ; « style byzantin, art limousin » (p. 20, 21), « type byzantin » (p. 28, 30), comme si Limoges s'était inspiré des produits de l'Orient ! Les dates ne sont pas suffisamment exactes : ainsi XIVe ou XVe siècle » est pour moi XIIIe (p. 24, 29). La « tonsure sur le haut de la tête » ne laisse pas d'indécision sur le « saint », qu'il faut appeler S. Pierre (p. 30), qui ailleurs se reconnaît à sa « barbe ronde ».

Dans la Fuite en Égypte, le personnage nimbé qui suit l'âne n'est pas « un prophète », n'ayant rien à faire dans la circonstance, mais S. Dismas ou le Bon Larron, qui protégea alors la Ste Famille.

Mon recueil d'*Antiquités chrétiennes* ne contient, en fait d'émaux champlevés, qu'une crosse

du XIIIe siècle, dont la volute renferme la scène de l'Annonciation. M. Stornaiolo rendrait service aux archéologues s'il y ajoutait d'autres photographies que Simelli m'avait promises, mais que la mort l'a empêché d'exécuter.

X. B. DE M.

EXPOSITION D'ŒUVRES D'ART ET DE CURIOSITÉ A ABBEVILLE, 1897, A L'OCCASION DE LA CÉLÉBRATION DU CENTENAIRE DE LA SOCIÉTÉ D'ÉMULATION D'ABBEVILLE ; APERÇU RÉTROSPECTIF, par M. Émile DELIGNIÈRES ; Abbeville, Paillart, 1899, in-8° de 54 pag., avec 9 phototypies.

Je ne saisis pas bien l'opportunité de pareilles brochures, qui sont encore assez fréquentes : elles ne peuvent que fixer les souvenirs des visiteurs. Est-ce que le catalogue, quand il est bien rédigé, ne leur en apprenait pas davantage ? Quant à ceux qui n'ont pas vu l'exposition, elles ne leur apprennent généralement rien ou du moins pas grand'chose. Il faut de la bonne volonté pour affronter la lecture, très aride, de sommaires et d'indications, à qui manquent toujours les détails intéressants.

Les expositions contiennent un peu de tout et hélas ! pour contenter les exposants, *plura mala :* Il n'y a pas à s'arrêter au bric-à-brac. *Quædam bona*, voilà le seul attrait. Il fallait donc faire un choix à Abbeville et ne mettre en pleine lumière que les pièces réellement bonnes et méritantes.

L'illustration est viciée de la même façon, pour vouloir trop montrer. On donne alors des vues d'ensemble des salles, où les objets sont trop petits pour qu'on puisse les étudier convenablement. Quelques planches de détails auraient mieux fait mon affaire.

Que M. Delignières, qui a bien voulu m'adresser son opuscule, ne se plaigne pas de ma sévérité; il sera satisfait de savoir que j'ai pris des notes et que j'aurai parfois occasion de le citer. Mais j'ai profité de l'occasion pour faire un exposé de principes et proposer une règle d'utilité publique.

Un mot, pour finir, sur la propriété des termes employés dans les descriptions; on ne saurait être trop exact en la circonstance. Au beau panneau peint du XVe siècle, qui représente le Jugement dernier, le Christ n'étend pas les « bras comme pour bénir » (p. 5), mais uniquement pour montrer ses plaies, qui seront la justification des élus et la réprobation des réprouvés. On ne peut pas dire « la tête de l'Enfant Jésus est auréolée » (p. 7); l'iconographie prescrit *nimbée*, car l'*auréole* est affectée au corps entier. « Prie-Dieu ou tabernacle d'autel » (p. 48) me fait réfléchir, et j'arrive à ne pas comprendre la *synonymie*. « L'*Amour*, avec trois enfants » (p. 44). Pourquoi pas dire la *Charité*, puisqu'il s'agit d'une des trois vertus théologales ?

X. B. DE M.

LETTRES D'ITALIE SUR L'ART RELIGIEUX, par l'abbé BRYKCZYNSKI.

M. l'abbé A. Brykczynski, curé de Goworow (Pologne), que les lecteurs de cette revue connaissent bien, vient de publier en polonais un joli volume illustré sur l'*art religieux d'Italie* « lettres d'Italie sur l'art religieux ».

Après tant de volumes publiés sur l'art italien y a-t-il encore une place pour le livre de l'abbé Brykczynski, se demande le lecteur inquiet ? En lisant attentivement son livre, on répond par l'affirmative.

Les lettres d'Italie sont le compte rendu d'un voyage, que l'auteur vient de faire, mais un compte rendu spécial pour l'art religieux, écrit d'une manière populaire, pouvant être lu par le public avec intérêt et profit. On y trouve un fin connaisseur, qui sait bien ce qu'il cherche et qui décrit tout avec des aperçus nouveaux, très piquants et une idée très arrêtée de faire admirer à ses lecteurs églises, musées, édifices, tableaux, sculptures au point de vue religieux, l'art profane ne lui sert que de repoussoir ; de temps en temps il s'élève de la beauté terrestre jusqu'à la beauté infinie, jusqu'à Dieu. Son récit touche également les usages ecclésiastiques des églises d'Italie, qu'il compare à ceux de son pays. Loin de blâmer les premiers, il préfère les seconds ; son patriotisme le fait soupirer dans les belles basiliques italiennes, vides et partant froides, après les petites églises de son pays natal bondées de monde, chaudes de la piété du peuple. Ces digressions pleines de charme font goûter au lecteur les descriptions artistiques, qui sont d'ordinaire monotones et qu'il faut savoir varier à l'instar de notre auteur. Comme je disais plus haut, l'auteur est un fin connaisseur, qui a son opinion très nette et ses coudées franches pour l'exprimer; il semble ignorer tout le bagage littéraire de ses prédécesseurs ou bien n'y prend pas garde, et ce sans-gêne artistique peut plaire ou déplaire au lecteur : cependant il est content de lire des choses nouvelles et inédites, quitte après d'aller feuilleter les auteurs classiques pour se refaire une opinion.

L'abbé commence par Venise, il est sous le charme de la place St-Marc et veut même s'y agenouiller pour remercier Dieu de lui avoir permis de contempler la beauté merveilleuse de cette place unique au monde ; il décrit après les églises par ordre de style: byzantin, roman, gothi-

que, renaissance ; la « pala d'oro » lui fait grande impression, il en admire la richesse et la finesse du travail. Il a pour finir une jolie sentence : « tout ce que l'orgueil a bâti est en ruine, tout ce que la piété a élevé reste debout. »

Suivons-le à Florence, où il est saisi désagréablement à la gare par le bruit de l'arrivée. Le lendemain notre auteur est déjà en tournée d'inspection ; malheureusement trois Madones de Raphaël n'ont pas eu le bonheur de lui plaire, le turban de l'une choque ses instincts iconographiques et le chardonneret de l'autre sa piété. Il aime mieux l'Adoration des mages du triptyque de Mantegna, que le même sujet traité par Léonard de Vinci; il trouve le Christ du Titien un peu trop jaune. En parlant des églises, il se pâme d'admiration devant les belles sacristies, claires, vastes, bien aérées et demande aux architectes de son pays d'en bâtir de pareilles. En partant il donne un dernier coup d'œil à la place de la cathédrale, aux portes du baptistère, qu'il affectionne tout particulièrement, car depuis son enfance il en connaissait une belle reproduction, que son grand oncle maternel lui avait léguée. Dans six heures il verra Rome et cette douce pensée lui rend les adieux de Florence plus faciles.

En apercevant pour la première fois la coupole de St-Pierre il verse de douces larmes, son cœur déborde de joie et de gratitude et sous sa plume idées, sensations, émotions, tout son état psychique, le trop plein de son âme se déverse sur le papier pour impressionner le lecteur et montrer qu'à la fin du siècle il y a encore des cœurs tendres, n'en déplaise aux esprits chagrins, aux calomniateurs du siècle qui finit. L'auteur conseille de visiter tous les monuments de la ville, avant d'aller voir la basilique de St-Pierre, mais il ne prêche pas d'exemple, il y court de suite. Suit une description de Rome et de ses églises, qu'il est inutile de mentionner. L'auteur nous dit à la fin, que pour bien voir Rome il faut posséder les vertus théologales doublées d'humilité : alors on voit tout, on admire tout et on part emportant avec soi des souvenirs ineffables.

Naples et ses environs font le sujet d'un chapitre spécial, l'auteur devient poète, il décrit l'azur du golfe, le ciel sans nuages, les montagnes couvertes d'oliviers, d'où la brise lui apporte le parfum d'orangers en fleur ; le miracle de S. Janvier y trouve aussi sa place ; puis c'est Gênes et Milan qui captivent sa curiosité artistique. L'auteur a toujours une belle prière sur ses lèvres pour remercier Dieu de ses bienfaits.

Et le lecteur ferme le volume, comme un livre d'heures, une larme douce glisse de sa paupière et un « *Deo gratias* » sort de ses lèvres.

Quel dommage que le livre soit écrit en polonais et que les lecteurs de la *Revue* ne puissent le connaître tout entier ! M. l'abbé Brykczynski devrait le traduire en français pour le faire lire et le faire apprécier par un plus grand nombre de lecteurs. C'est le vœu que nous formons en finissant ce compte rendu.

A. J.

HUESCA. CAPITELES ANTIGUOS DE SAN PEDRO EL VIEJO, par D. Enrique SERRANO FATIGATI (*Ilustracion española y americana*, año XLIII, n° 15).

NOUS croyons utile de signaler aux lecteurs de la Revue deux études d'art et d'archéologie, très intéressantes, qui ont paru en 1899, dans la grande et belle publication: *La Ilustracion española y americana*. La première est consacrée par l'architecte D. Vicente Lamperez y Romea, à l'ancienne église romane de l'abbaye de Silos. La seconde, qui a pour auteur D. E. Serrano Fatigati, nous fait connaître les chapiteaux d'une église de Huesca. Déjà, nous avons mentionné, dans la Revue, deux ouvrages du savant professeur (1) ; l'article qui nous occupe aujourd'hui est une nouvelle et excellente contribution à l'étude de la sculpture romane.

Huesca est une ville épiscopale, située au Nord de l'Aragon. C'est le vieux cloître de son église de San Pedro, restauré depuis quelques années, qui a attiré si justement l'attention de D. E. Serrano Fatigati. L'auteur nous en donne une vue perspective, tel qu'il était, avant la restauration, puis de bonnes reproductions de six chapiteaux, très heureusement choisis ; il décrit toutes les sculptures avec grand soin et s'attache surtout au côté iconographique. Ce qui contribue à l'intérêt tout spécial de cette étude, ce sont les comparaisons que le docte archéologue établit plus d'une fois, entre les motifs, figurés sur les chapiteaux de Huesca, et ceux qui existent sur d'autres chapiteaux espagnols de l'époque romane. A signaler d'une façon particulière un chapiteau qui représente Notre-Seigneur portant sa croix et rencontrant sa sainte Mère. C'est un sujet très rare dans la sculpture des XIe et XIIe siècles.

Dom E. ROULIN.

1. 1899, p. 163, 164.

LOUIS COURAJOD. LEÇONS PROFESSÉES A L'ÉCOLE DU LOUVRE. 1887-1896. Publiées sous la direction de MM. H. LEMONNIER et André MICHEL. — Paris, Picard, 1899. — I. ORIGINE DE L'ART ROMAN ET GOTHIQUE. Leçons éditées avec le concours du R. P. de la Croix. Prix : 40 fr.

ON sait quel initiateur et quel remueur d'idées fut Louis Courajod, dont les thèses hardies ont soulevé autant d'enthousiasme que de contradiction. Depuis sa mort ceux qui s'intéressaient à l'art français attendaient impatiemment la publication promise de ses célèbres leçons. Au cours du professorat commencé en 1866 (1) de ce maître ardent et sympathique nous avons donné plusieurs aperçus de son enseignement, si vivant et si original (2), et récemment nous avons fait connaître le substantiel résumé de ses cours donné par M. Marignan (3). Aujourd'hui nous pouvons annoncer la version officielle, en quelque sorte, de ses théories ; pressentant sa fin prématurée, Courajod avait confié à MM. Michel et Lemonnier, avec le concours du R. P. de la Croix, le soin de les présenter au grand public. Ceux-ci nous les livrent telles qu'ils les ont trouvées, à l'état de notes plus ou moins hâtives et incomplètement rédigées, en la forme primesautière et un peu libre d'allure, de leçons orales inégalement rédigées ; ils sont trop respectueux envers le savant défunt pour compléter et corriger des pages auxquelles l'auteur seul eût pu donner une rédaction définitive. En cette forme fidèle, ces pages sont d'un intérêt d'autant plus attachant et presque émouvant. La chaleur de tempérament de ce puissant lutteur qu'était Courajod, s'en dégage abondamment, mais aussi une admirable passion pour la vérité poursuivie avec ferveur et droiture. Nos lecteurs connaissent sa thèse de prédilection ; elle concerne les origines de l'art médiéval, dont il dégage les sources et les influences. Trois principaux facteurs y ont contribué : la tradition gallo-romaine, l'influence gréco-orientale et la poussée du génie barbare.

Jusqu'ici l'on a accordé selon Courajod, trop d'importance à l'art latin issu de l'art païen-romain, à cet art formé de toutes pièces par les chrétiens du Bas-Empire, sortis des catacombes sans autre éducation artistique que celle qu'ils avaient reçue des Romains de la décadence. On a cru que l'art roman, d'où est sorti le gothique, n'était que le développement spontané de la tradition classique. Il semble prouvé, au contraire, que c'est en Orient que naquit l'art chrétien ; c'est à la Syrie et à la Grèce que nous devrions surtout notre art. Les monuments ont leur langage parfois plus éloquent que les livres ; si l'on effaçait l'histoire, les produits de l'art suffiraient à nous révéler la grande révoluion chrétienne qui s'est faite dans l'univers ! Eh bien, l'on verrait le monde s'orienter vers la Judée. On peut constater que la sculpture des chapiteaux dans les basiliques de la Gaule parle le même langage que la sculpture des chapiteaux de l'Orient chrétien. Une étoile mystérieuse, dit Courajod, nous guide ainsi vers la crèche radieuse de Bethléem. L'art byzantin est né de l'art grec et de l'art asiatique pendant la première moitié du moyen âge ; et il eut, selon M. Bayet, la direction générale de l'Europe.

Élément latin. — La romanisation de la Gaule fut consommée environ 70 ans avant J.-C. Il n'y eut plus de Gaulois, mais des Gallo-Romains. La Gaule connut alors une certaine prospérité matérielle. Rome fut la bienfaitrice des provinces conquises au point de vue administratif et policier. Ce fut avec des chaînes d'or qu'elle enchaîna les Gaulois à son char de triomphe ; mais l'art tomba dans une profonde décadence. La semence de la tradition latine et du génie gallo-romain sur la terre labourée par les Barbares, fut stérile. Cet art officiel et aristocratique ne laissa point de racines. L'influence monastique rendit plus tard une certaine vigueur à la culture romaine, mais sans résultats durables. Les masses populaires restèrent étrangères à l'art romain, comme elles le sont aujourd'hui à nos milieux académiques. Le peuple le supporta comme tout le reste, passivement.

Les Romains ne pratiquèrent leur art qu'avec leur personnel, sans pouvoir y initier la race indigène. C'est ce que prouvent, entre autres, tant de poteries romaines que l'on retrouve chez nous et qui portent toujours en leurs sigles des noms d'artisans romains. Ainsi, les simples tessons de vases parlent. Les monuments nous apprennent de même que les Romains avaient appelé en Gaule leurs architectes, leurs sculpteurs, leurs peintres, leurs mosaïstes et leurs potiers.

Mais les Romains partis, aussitôt disparu cet esclavage légal et policier, il se produisit une explosion du sentiment celtique et gaulois, dont on trouve encore les traces dans les vestiges de cette époque, dans les chevrons et les flots de spirales qui couvrent les dolmens et surtout dans le décor des armes et des bijoux. Les Gaulois aimaient la parure et les vases précieux. Leurs traditions furent surtout conservées dans les parties de la France arrosées par la Seine et l'Oise. Les bijoux, les torques les armes des Gaulois sont couverts de zig-zag, de stries, d'entrelacs, de

1. *Revue de l'Art chrétien*, 1887, p. 268.

2. *Revue de l'Art chrétien*, années 1886, p. 124, 370 [illegible] p. 450 ; 1892, p. 357, 447 ; 1893, p. 243 ; 1894, p. 268.

3. *Revue de l'art chrétien*, 1889, p. 257.

cercles concentriques, de dessins géométriques et compliqués. On retrouve aussi chez eux la double volute, la rouelle, la swastica, autant d'idéogrammes que leur a fournis l'Orient.

La tradition latine se maintint cependant, surtout chez les maçons. Dans le milieu tout byzantin d'Aix-la-Chapelle, on voit autour du dôme inspiré de Ravenne des bas-côtés voûtés à la romaine. Une série de monuments français de l'époque carolingienne offrent un décor imité des appareils romains de maçonnerie et des jeux de briques combinées avec la pierre. C'est le cas, par exemple, pour les murs des églises de Distré (Maine et Loire) et de Saint-Généroux (Deux-Sèvres), où l'on retrouve quantité de formes antiques, notamment celle du fronton classique et les appareils *réticulé* ou en damier. Les mêmes éléments se voient au baptistère de St-Jean à Poitiers.

Élément gréco-oriental. — Mais en ce qui concerne la sculpture, spécialement appelée à exprimer les idées et les sentiments, l'art latin pur n'était plus, dès le VIe siècle, qu'un cadavre enseveli. En ce moment l'art français se trouve en contact avec la Judée, la Syrie, la Grèce, Byzance et Ravenne, alors que Rome n'était plus qu'une dépendance de l'Orient et que Constantinople était devenue la nouvelle Rome.

Les moines d'Occident donnèrent alors à la sculpture une allure nouvelle ; on abandonne la ronde bosse et le bas-relief pour le relief méplat et l'ornement géométrique et végétal. On remplace les chapiteaux évasés garnis de feuilles d'acanthe par les chapiteaux massifs, cubiques, avec lourdes bordures en biseau.

L'alphabet ornemental byzantin se compose, non point des *oves*, des *perles*, des *denticules*, des *méandres* des païens, mais des *rosettes*, des *marguerites*, des *lis*, des *palmetées*, des *tresses*, des *entrelacs*, des *étoiles à 6 rais*, des *croix grecques*, des chrétiens d'Orient. Voulez-vous voir en regard les uns des autres des monuments empreints respectivement des deux caractères latin et byzantin, comparez les sarcophages du Midi, et notamment d'Arles, avec ceux de l'Orient et en particulier de Poitiers. Les fouilles remarquables effectuées à Poitiers par le P. de la Croix ont mis au jour une famille de sarcophages de style tout à fait byzantin et couverts d'ornements orientaux; et si l'on alléguait des rapprochements de hasard, aux incrédules, on peut montrer des mots syriaques gravés sur l'hypogée de Poitiers.

Au point de vue de l'architecture, les édifices mérovingiens français rappellent les monuments byzantins. La crypte de St-Laurent à Grenoble et surtout le tombeau de St-Jean à Poitiers offrent de grandes analogies avec le temple tombeau de Galla Placidia. Le temple d'or d'Antioche a engendré les églises octogonales d'Occident, notamment le dôme d'Aix-la-Chapelle et la crypte ronde de Dijon. Charlemagne a renoué dans les lettres la tradition latine à la cour et dans le cloître, mais il n'essaya point de réhabiliter l'art romain ou du moins latin. S'il avait fait pour l'art ce qu'il a fait pour la langue, l'art national de nos contrées n'aurait peut-être pas pu naître. La renaissance carolingienne des arts eut lieu au profit de l'art grec. Les artistes que, d'après le moine de Saint-Gall, Charlemagne fit venir pour édifier son palais et d'autres édifices, étaient des byzantins. Les empereurs carolingiens se paraient de tissus orientaux.

Viollet-le-Duc et Quicherat n'avaient admis l'influence gréco-orientale et byzantine qu'à partir du XIe siècle et des croisades. Mais selon Courajod ce mouvement n'est rien en comparaison de l'hellénisation de l'Occident aux époques mérovingienne et carolingienne. Bref, nous pouvons constater une chose remarquable : l'art byzantin marchant vers l'Ouest en même temps que le Christianisme. M. de Vogüé, dans son beau livre sur l'*Architecture civile et religieuse dans la Syrie centrale du Ier au Ve siècle* nous a révelé l'art gréco-oriental dans sa forme chrétienne.

C'est par cet art que semble s'être faite la transmission à l'avenir du passé de la civilisation méditerranéenne. Baptisé aux fleuves de la Syrie et de la Judée, dit Courajod, cet art grec a rajeuni concurremment avec l'art barbare et ensemble ils ont formé l'esthétique européene.

Élément barbare. — Le maître a proclamé surtout l'influence barbare sur notre art moderne.

Il faut entendre par Barbares les peuples d'origine germanique qui ont envahi la Gaule et qui se sont implantés dans le Nord et dans le Nord-Est entre la Somme et la Loire. Ozanam devançait les théories nouvelles, lorsqu'il écrivait ces paroles: « Le jour de Noël 496, Clovis et ses trois mille compagnons courbèrent la tête sous la main de saint Remi; avec eux il sortit du baptistère de Reims quatorze siècles de civilisation, la chevalerie, les croisades, la scolastique. » Ozanam aurait pu ajouter : l'art gothique et moderne.

Cette influence barbare a été plus puissante et plus bienfaisante qu'on ne croit. On peut reconnaître son étendue dans le domaine de l'art à des vestiges semés sur toute l'Europe, du Caucase à l'Atlantique. Ce qui domine dans le sentiment barbare, c'est le caractère fantastique, le débordement d'une imagination en délire, l'évocation de formes monstrueuses dans le décor, le tissage de fils enchevêtrés, la formation de nœuds inextricables, la combinaison de lignes ondulées tournoyantes, répétées à l'infini. — On retrouve

ces formes étrangères au goût des anciens dans les boucles des ceinturons,dans les bijoux tels que ceux du trésor de Chilpéric découverts à Tournai, etc.Ils sont couverts d'imbrications,de nattes, de rubans, d'entrelacs, de brisures, de losanges, de gaufrures, de chevrons, de zigzags. Les Barbares ont laissé la trace de leur génie spécial sur des objets comme les candélabres d'Hildesheim et de Gloucester et sur le candélabre monumental de Milan. Les monuments d'Aulnay, de Saint-Maixent de Poitiers, etc.... en gardent aussi l'empreinte.

Presque tout le monde féodal, droit, poésie épique, institutions publiques, mœurs privées, respect de la femme, tout cela, après le christianisme, nous vient des Barbares. L'habitation est organisée selon leur esprit. Le hall, la grande salle où vit la famille réunie, où se donnent les audiences, où se récitent les chansons de gestes, le fond de l'aménagement du château féodal contrastant si fort avec la villa romaine, sont de source barbare. C'est de là que les fermes flamandes tiennent leur disposition avec leurs corps de bâtiments disséminés, tandis que dans les fermes wallonnes, érigées à l'instar des villas gallo-romaines, ces constructions sont entourées d'une cour bien close. La motte féodale rappelle la première construction en bois. Cette pénétration barbare, nous la trouvons non seulement dans les mœurs, mais encore dans l'art. On lui doit notamment cette exubérance, cette fougue, cette allure fantastique qui éclatent dans la décoration romane. Mais leur génie s'affirme surtout dans l'architecture en bois.

Les Irlandais, les Anglo-Saxons, les Normands et les Scandinaves, les Francs, ont pratiqué une architecture et une sculpture religieuse dont tous les éléments sont empruntés à l'industrie du bois. On voit en Norwège des églises tout en bois absolument pareilles à celles qui seules ont existé jusqu'à l'époque romane.La manifestation supérieure de l'art barbare a consisté dans l'architecture du bois.

Aussi toute l'architecture en pierre des Normands et des Anglo-Saxons est-elle pénétrée de formes imitées du travail du bois. Les tores brisés, les dents de scie,les bâtons rompus, qui abondent en Normandie et en Angleterre en sont des exemples frappants. Les *billettes* ne sont que des bois brisés, les *chevrons*, des bois coupés, les *têtes de clous*, des motifs accessoires de la charpenterie et l'on rencontre dans certains décors romans jusqu'aux piles de bois copiées sur le chantier des charbonniers. Les gens du Nord ont appliqué à la construction en pierre non seulement les thèmes décoratifs,mais encore les principes constructifs du bois. L'étai a joué un rôle capital dans les constructions romanes, et l'on a reconnu que les voûtes si hardies et si fières des cathédrales gothiques sont conçues comme de la charpenterie en pierre. Il est facile de prouver qu'un des principaux chapiteaux romans en pierre, le chapiteau *sphérico-cubique*, est la copie des têtes de poutre en bois.

Concluons avec Courajod que le roman, père du gothique, de l'art moderne et de notre art national,a puisé à des sources complexes de même que le sang qui coule dans nos veines est un mélange de celui de plusieurs races.

Notre style propre, nous le tenons de ceux qui nous ont donné l'existence, des ancêtres qui ont fondé notre nationalité,non pas dans la servitude comme au temps gallo-romain, mais dans la liberté, comme au haut moyen âge. Si nous parlons une langue latine, nous n'appartenons pas à une race latine, et notre art n'est pas celui de Rome païenne même baptisée.

Aveuglés par le style exclusif de l'antiquité,les humanistes de la Renaissance n'ont pas supposé qu'il ait pu exister une autre source d'art ; ils ont donné à l'art moderne un faux point de départ.

Le christianisme a renouvelé le monde des arts comme celui de la morale, et c'est de l'Orient, de la Syrie et de la nouvelle Grèce qu'il en a tiré les principes vivifiants.

L. CLOQUET.

Périodiques.

ANNALES DE ST-LOUIS DES FRANÇAIS, 4e année, 1er fascicule, Rome, 1899.

1. Tostivint, *Belchatsar, existence et filiation* (p. 5-51). Bonne étude d'histoire biblique. Au collège, on nous faisait dire *Balthazar* ; c'est changé.

2. Roulet. *Un bienfaiteur de S.-Louis, le cardinal Cointerel* 1519-1585 (p. 53-70). Notice un peu trop rapide.Il eût été opportun de rappeler la biographie, avec portrait, publiée dans le *Répertoire archéologique de l'Anjou*, par Godard-Faultrier ; l'auteur aurait trouvé d'utiles renseignements dans le tome I de mes *Œuvres*.

J'engage vivement Mgr d'Armailhacq à faire placer, sur les murs du cloître de notre palais national, la liste bien longue déjà, qu'il trouvera dans mon tome I, des principaux bienfaiteurs de St-Louis, que le public ne connaît pas ; ce sera de l'histoire monumentée, pour l'instruction de tous.

3. Vidal. *Les comptes de l'évêché de Pamiers, sous l'évêque Raymond Dachon*, 1371-1380 (p. 71-121). Ces comptes sont conservés aux archives du Vatican. Dachon, religieux augustin, sacriste, bibliothécaire et confessseur du pape, fut successivement évêque de Toulon et de Pamiers. Nous n'avons ici qu'une analyse détaillée, pouvant servir d'introduction aux documents eux-mêmes, qui paraîtront ultérieurement.

Page 75, il est parlé d'un « chanoine de Convènes » : je ferai observer que le latin *Convenæ* se traduit en français *Comminges* ou, comme on dit actuellement *S. Bertrand de Comminges*, du nom d'un illustre évêque de ce siège.

X. B. DE M.

REPERTORIUM FUR KUNSTWISSENSCHAFT (XXIIe vol., 1er fascicule).

M. Paul Schubring étudie *Les fresques de la crypte de l'église Saint-François à Assise*, lesquelles constituent les documents les plus précieux pour comparer les caractères particuliers de l'art florentin et de l'art siennois à leurs débuts, et il cherche à en déterminer les auteurs et la date. Ce fut après l'achèvement de la décoration de l'église supérieure que les moines résolurent de faire peindre les murailles de la crypte, du moins les parties principales, particulièrement la partie centrale de la croix. Giotto y travaille avec un élève, après l'époque de son séjour à Padoue, c'est-à-dire après 1306 ; il y peint une *Crucifixion* et la fin de l'histoire de saint François. Un artiste siennois, qui devait avoir pratiqué d'abord la miniature, reçoit ensuite la commande des scènes qui décorent le plafond du transept de droite et que Giotto n'avait pas voulu exécuter, à cause de leur similitude de sujet avec celles qu'il avait peintes à Padoue. Le transept de gauche est confié au jeune Siennois Pietro Lorenzetti, qui le décora de scènes de la Passion et de la figure de la Madone sur fond d'or qui indique du doigt saint François. Enfin, Simone Martini peint, entre 1317 et 1320, la chapelle Saint-Martin et ajoute sous les fresques de la muraille septentrionale du transept de droite quelques têtes de saints.

M. F. Dülberg consacre une longue étude au *Jugement dernier* de Lucas de Leyde conservé au musée de cette ville ; il conteste la date 1633 qui est assignée à ce tableau par MM. Hymans, Émile Michel et Lafenestre-Richtenberger ; par le rapprochement de divers documents ; il croit devoir placer en 1626 l'exécution de cette œuvre, qu'il décrit ensuite dans tous ses détails.

M. Campbell Dogson fait connaître une planche jusqu'ici non décrite qui orne un exemplaire conservé au British Museum de la *Vie de Jésus-Christ* de Hans Wechtlin, ce qui porte à 44 le nombre des gravures exécutées pour cet ouvrage.

M. W. Vœge donne le commencement d'une étude *Sur les sculptures de la cathédrale de Bamberg*, en réponse à l'ouvrage de M. A. Weese. Il conteste l'influence française dans ces sculptures, où il voit, comme dans les sculptures romanes de l'école de Toulouse, l'influence directe des ivoires byzantins, et il refuse également de voir un Français dans leur auteur, qui lui paraît avoir tous les caractères d'un Germain.

Cette question de l'influence de l'école française dans les monuments gothiques en Allemagne fait également le sujet d'un travail de M. K. Franck. Celui-ci a relevé, dans ces monuments, une similitude d'influence pour l'architecte comme pour le sculpteur, et, par exemple, établit qu'un monument inspiré comme sculpture de l'école de Champagne ou de l'Ile-de-France l'est également comme architecture : c'est ainsi que la cathédrale de Bamberg, dont pour lui les sculptures trahissent bien l'influence de Reims, montre dans son architecture des formes empruntées à la cathédrale de Laon et apportées probablement par le sculpteur venu de Champagne.

(Chronique d'Art).

Index bibliographique.

Archéologie et Beaux-Arts[1].

France.

* **Bourdery** (L.). — L'orfévrerie et l'émaillerie limousines au Vatican. — In-8° de 50 pages. Limoges, Ducourtieux.

* **Croy** (J. de). — Nouveaux documents pour l'histoire de la création des résidences royales des bords de la Loire (Amboise, Blois, Chambord). — In-4°. Paris, Picard.

* **Delignières** (Émile). — Exposition d'œuvres d'art et de curiosité a Abbeville, 1897, a l'occasion de la célébration du centenaire de la Société d'Émulation d'Abbeville ; aperçu rétrospectif. — In-8° de 54 pp. avec 9 phototypies. Abbeville, Paillart.

Gerspach. — La galerie de Santa-Maria-Nuova et les tableaux de van der Goes a Florence dans *Le Temps*, 4 juillet 1898.

Gruyer (F.-A.). — La peinture au chateau de Chantilly. École française. — In-4°, 40 pl. Paris, Plon et Nourrit.

Guibert (L.). — Les sépultures de l'abbaye de Saint-Martin-les-Limoges, et la crosse de l'archevêque Geoffroi. — In-8°. Limoges, Ducourtieux.

Inventaire des meubles précieux de l'hotel de Guise et de l'hotel de Soubise en 1644, 1688 et 1787 : communication de M. Guiffrey dans la *Revue de l'Art français ancien et moderne*, juillet, août, septembre 1898.

Jarossay. — Histoire de l'abbaye de Ferrières-en-Gatinais, de l'ordre de saint Benoît (VI-XVIIIe siècles) dans les *Annales de la Société d'histoire et d'archéologie du Gatinais*, 1er et 2me trimestres de 1898.

* **Lemonnier** (H.) et **Michel** (André). — Louis Courajod. Leçons professées a l'Ecole du Louvre, 1887-1896. I. *Origine de l'Art roman et gothique.* Leçons éditées avec le concours du R. P. de la Croix. — Paris, Picard. Prix : 40 fr.

Les reliques de la Passion, dans *L'Intermédiaire des chercheurs et des curieux*, 10 mars 1898.

* **Mandach** (C. de). — Saint Antoine de Padoue et l'Art italien. — In-4°. Paris, Laurens.

Mély (F. de). — L'inscription de l'anneau de l'évêque Ulger, dans les *Comptes rendus de l'Académie des Inscriptions et Belles-lettres*, mars et avril 1898.

1. Les ouvrages marqués d'un astérisque (*) ont été, sont ou seront l'objet d'un article bibliographique dans la *Revue*.

Mély (F. de) et **Ruelle** (Ch. E.). — Les lapidaires de l'antiquité et du moyen age. T. II, Ier et IIe fascicules : Les lapidaires grecs. — In-4°, Paris, Leroux.

Mommeja. — L'exposition des beaux-arts a Montauban en 1897, dans la *Revue de l'Agenais*, N°s 4 et 5, 1898.

Mortet. — Notes historiques et archéologiques sur la cathédrale, le cloitre et le palais archiépiscopal de Narbonne, dans les *Annales du Midi*, N° 60, 1898.

Perrault-Dabot. — L'Église de Marolles-en-Brie. — In-8°. Paris, Lechevalier.

Phené Spiers (R.). — Saint-Front de Périgueux et les églises a coupoles du Périgord et de l'Angoumois dans le *Bulletin monumental*, N° 3, 1898.

* **Rohault de Fleury** (Ch.). — Les Saints de la Messe et leurs Monuments, VIIIe volume. — Paris, Libraires imprimeurs réunis.

Romilly-Allen. — L'architecture prénormande et les monuments celtiques antérieurs au XIe siècle, dans le *Studio*, août 1898.

Tell (J. du). — Ostension du Saint-Suaire a Turin, 25 mai au 2 juin, dans la *France illustrée*, 9 juillet 1898.

Tholin. — Deux vieilles églises de Montpezat, dans la *Revue de l'Agenais*, n° 5, 1898.

Travaux de la Société d'histoire et d'archéologie de Maurienne, 2e série, t. II, 1re partie — In-8°, Saint-Jean de Maurienne, Vulliermet.

Triger (R.) — Une maison de rapport au Mans en 1674. — Brochure, Le Mans, A. de Saint-Denis.

Le même. — Esquisse de monuments scientifiques, historiques et artistiques dans la Sarthe au XIXe siècle, dans le *Rapport au Congrès de la Société bibliographique.* — Le Mans, Monoyer.

Turmel (J.). — Histoire de l'angélologie jusqu'au VIe siècle après J.-C. dans la *Revue d'Histoire et de Littérature religieuses*, juillet-août 1898.

Vanel (J.-B.). — Une visite archiépiscopale, a Jas, en 1696 dans la *Revue du Lyonnais*, juin 1898.

Vitry (P.). — La sculpture française d'après le musée de moulages du Trocadéro. — In-8°. Melun, Imp. administrative.

Allemagne.

* **Pastor** (Ludwig). — August Reichensperger, 1808-1895. Sein Leben und sein Wirken. — 2 vol. in-8°. Herder, Fribourg en Brisgau, 1899.

Angleterre.

Abbott. — St. Thomas of Canterbury, his death and miracles, dans *The Academy*, 12 novembre 1898.

Anderson (W.-J.). — ARCHITECTURE OF THE RENAISSANCE IN ITALY; GENERAL VIEW FOR STUDENTS AND OTHERS. — In-8° et 54 pl. London, Batsford.

Benham (W.). — WINCHESTER CATHEDRAL. — In-12°, et fig. London, Isbister.

Blomfield (R.). — A HISTORY OF RENAISSANCE ARCHITECTURE IN ENGLAND, 1500-1800. — In-8°. London, Bell.

Cooke (J.-H.). — EARLY CHURCHES OF GREAT BRITAIN, PRIOR TO THE COMING OF AUGUSTINE. — In-8°. London, Alexander.

Eeles (F.-C.). — CHURCH AND OTHER BELLS OF KINCARDINESHIRE WITH SURVEY OF BELLS IN SCOTLAND. — In-4°. Aberdeen, Jolly.

Fisher (A.-H.). — CATHEDRAL CHURCH OF HEREFORD. — In-8°. London, Macmillan.

Mac-Gibbon (D.) et **Ross** (L.). — ECCLESIASTICAL ARCHITECTURE OF SCOTLAND, FROM EARLIEST TIMES TO THE 17TH. CENTURY. III. — In-8°. London, Douglas.

Martin (W.-Wallace). — MANUAL OF ECCLESIASTICAL ARCHITECTURE, COMPRISING A STUDY OF ITS VARIOUS STYLES, THE CHRONOLOGICAL ARRANGEMENTS OF ITS ELEMENTS AND ITS RELATION TO CHRISTIAN WORSHIP. — In-8° et fig. Cincinnati, Curts et Jennings.

Spence (H.-D.-M.). — GLOUCESTER CATHEDRAL. — In-12° et fig. London, Isbister.

Italie.

Antaldi-Santinelli (Ciro.). — CATALOGO DESCRITTIVO ARTISTICO DELLA RACCOLTA DI MAJOLICHE ANTICHE DIPINTE, POSSEDUTA DAL MUNICIPIO DI PESARO E COLLOCATA NELLE SALE DELL' ATENEO PESARESE. — In-8° et fig. Pesaro, G. Terenzi.

BADIA GRECA DI S. MARIA DI GROTTAFERRATA dans *Bessarione*. N°s 25, 26, 1898.

Bertaux (E.). — I MONUMENTI MEDIAEVALI DELLA REGIONE DEL VULTURNO. — In-8°. Napoli, Vecchi.

* **Brykczynski** (L'abbé). — LETTRES D'ITALIE SUR L'ART RELIGIEUX. Goworowo (Pologne).

Bologna (Pietro). — ARTISTI E COSE D'ARTE E DI STORIA PONTREMOLESI. — In-8°. Firenze, G. Carnesecchi.

Borghesi (S.) et **Bianchi** (L.). — NUOVI DOCUMENTI PER LA STORIA DELL' ARTE SENESE; APPENDICE ALLA RACCOLTA DEI DOCUMENTI PUBB. DAL G. MILANESI. — In-8° et fig. Siena, Torrini.

Bossi (N.). — LE CAMPANE. TRATTATO STORICO, LITURGICO, CANONICO, LEGALE. — In-8°. Macerata, tip. " Sedes Sapientiae ".

Cavalcaselle (G.-B.) et **Crowe** (J.-A.). — STORIA DELLA PITTURA IN ITALIA DAL SECOLO II AL SECOLO XVI. VOL. VIII. — In-8°. Firenze, Le Monnier.

Crespellani (A.). — GUIDA AL MUSEO CIVICO DI MODENA. — In-16. Modena, Soliani.

Fraschetti (St.). — DEI BASSORILIEVI RAPPRESENTANTI LA LEGGENDA DI SANTA CATERINA IN SANTA CHIARA DI NAPOLI, dans l'*Arte*, fasc. VI-IX, 1898.

Graeven (Hans). — IL ROTULO DI GIOSUE, dans l'*Arte*, fascic. VI-IX, 1898.

Hermanin (F.). — LA BIBBIA LATINA DI FEDERIGO D'URBINO NELLA BIBLIOTECA VATICANA, dans l'*Arte*, fasc. VI-IX, 1898.

Melani (Alfred). — LA SCULTURA ITALIANA. — Milano, Hœpli (Coll. des *Manuel Hœpli*).

Paoletti (P.). — L'ARCHITECTURE ET LA SCULPTURE DE LA RENAISSANCE A VENISE, Ire PARTIE: PÉRIODE DE TRANSITION. Trad. par M. Le Monnier. — In-16. Venise, Ongania.

Rembadi (A.). — DI ALCUNI QUADRI DELLA GALLERIA VOLPINI; OSSERVAZIONI CRITICHE. — In-8°. Firenze, Landi.

Taglialatela (Giac.). — LEZIONI DI STORICA ECCLESIASTICA E DI ARCHEOLOGIA CRISTIANA. IV. — In-8°. Napoli, Festa.

Wilpert (G.). — LA FRESQUE DÉCOUVERTE PRÈS DE LA BASILIQUE VATICANE, dans *Bullettino della Commissione archeologica communale di Roma*, 26e année, fasc. I-II.

Le même. — UN CAPITOLO DI STORIA DEL VESTIARIO, dans l'*Arte*, fasc. III-IV-V (1898).

Belgique.

Heins (D.). — LES VIEUX COINS DE GAND. CROQUIS RECUEIL. EN 12 LIV. ET 10 PL. — Gand, A. Heins. Prix: 2 fr. 50 la livr.

Wytsman (P.). — TABLEAUX ANCIENS PEU CONNUS EN BELGIQUE. — Gr. in-4°, 20 à 25 livr., 200 pl. P. Wytsman. édit. Bruxelles, 1899. Prix: par liv. de 10 pl. 10 fr.

Suède.

Bruun (J.-A.). — AN ENQUIRY INTO THE ART OF THE ILLUMINATED MANUSCRIPTS OF THE MIDDLE AGES. — In-4°. Stockholm, Centraltryckeriet.

Russie.

Lethaby (R.) et **Swainson** (H.). — THE CHURCH OF SANCTA SOPHIA, C. P., compte rendu dans *Rev. Byzantine russe*. t. V, liv. I, II, 1898.

Smirnov (J.). — LES MOSAÏQUES DE SAINTE-SOPHIE DE THESSALONIQUE, dans la *Revue byzantine russe*, t. V, liv. III, 1898.

Chronique. SOMMAIRE: L'EXPOSITION DES ŒUVRES DE VAN DYCK A ANVERS. — CONCOURS INTERNATIONAL POUR UNE TÊTE DU CHRIST. — RESTAURATIONS: Saint-Pierre de Montmartre; Saint-Sulpice à Paris; églises de Denderleeuw, du Sablon à Bruxelles, de Sainte-Walburge à Audenarde; Hôtel-de-ville de Bruxelles; croix triomphale, etc.; vitraux. — NOUVELLES: École anglaise de Rome; monuments Freppel et Veuillot; basilique latine à Saint-Maurice de Valais, de Botticelli, etc. — CONGRÈS DE L'ART PUBLIC A PARIS.

L'Exposition des œuvres de Van Dyck à Anvers, à l'occasion de l'Anniversaire trois fois séculaire de la naissance du Maître.

NOUS ne pouvons passer sous silence l'Exposition de l'œuvre de Van Dyck clôturée à la fin d'octobre dernier. Même au point de vue de l'art religieux il convient de s'y arrêter. Pour beaucoup de visiteurs, le maître, dont bonne partie des travaux ont été réunis pour la première fois, s'est révélé sous des aspects nouveaux. Grâce aux envois si largement généreux de la reine d'Angleterre qui avait dégarni de plusieurs de leurs joyaux les salles du château de Windsor, grâce aussi au mouvement de même nature qui a gagné les membres de la haute aristocratie britannique, on a pu voir pour la première fois sur le continent, combien a été féconde pour l'œuvre de Van Dyck la période de sa vie passée de l'autre côté du détroit. Il n'est pas trop du domaine de cette *Revue* d'étudier ce que le peintre a été comme portraitiste, quoique ce soit là le titre le plus incontesté à l'admiration de la postérité qui a voulu célébrer par la réunion des œuvres de son pinceau le jubilé trois fois séculaire de la naissance de Van Dyck. Mais en voyant revivre sur la toile ces grands seigneurs et ces nobles dames, avec leur costume, leurs atours, les mœurs et les caractères particuliers de leur temps, le spectateur devenait pour ainsi dire de leur société; il entrait dans leur intimité, pour autant que le permettait leur aristocratique et hautaine allure, et plus d'un visiteur de l'exposition aura pu se convaincre que Van Dyck n'est jamais plus grand peintre d'histoire que dans ses portraits.

Assurément le renom du peintre sortira grandi de cette exposition. Tout d'abord, on est frappé par l'extrême diversité de tonalité, d'exécution, de recherches et de procédés qui existe entre toutes ces toiles. On se convainc que l'on a affaire à un esprit d'ordre supérieur, un peu inquiet, à la poursuite de la perfection, et cherchant à l'atteindre par des voies diverses, souvent même opposées. Sa palette varie à l'infini: tantôt brillante, lumineuse, comme dans le saint Martin, œuvre de jeunesse, dit-on, mais peinture primesautière, où le manteau rouge du saint éclate sur un ciel bleu, s'harmonisant par des oppositions heurtées, presque violentes, avec le cheval blanc sur lequel le saint est monté et les lumières scintillantes de son armure bien fourbie; tantôt sombre et presque violacée, comme dans le grand Crucifiement du Musée d'Anvers avec saint Dominique et sainte Catherine de Sienne; et ailleurs abordant une tonalité brune et comme assourdie dans une sorte de vapeur, comme dans le Crucifiement du Musée royal de Bruxelles.

Les revues et la presse en général se sont occupées de cette Exposition. Si elle n'offre pas une synthèse absolue de l'œuvre de Van Dyck, elle a donné cependant la mesure de son génie sinon celle de sa fécondité. Il m'a paru intéressant de noter les tableaux peints par Van Dyck, pour les églises; ceux-ci sont au nombre de vingt-cinq; ils sont d'importance très inégale comme dimension et comme mérite. Notons comme curiosité biographique la toile représentant « Jésus tombant sous la croix », peinte en 1617 pour l'église des religieux Dominicains d'Anvers, et qui se trouve actuellement à l'église St-Paul de la même ville. L'artiste n'avait pas atteint sa dix-huitième année! La composition présente quelques réminiscences du portement de croix de Raphaël au Musée de Madrid, connu sous le nom de Spasimo de Sicila, et où l'échange du douloureux regard entre la divine victime et sa sainte mère forme l'épisode le plus émouvant du drame. Malheureusement le tableau paraît avoir subi de nombreuses retouches; il serait téméraire de l'accepter comme l'expression du talent juvénil de Van Dyck sans d'expresses réserves. Le saint Martin dont nous venons de parler paraît dater de quelques années plus tard.

La peinture religieuse la plus marquante de l'exposition est, à mes yeux, le Christ en croix avec saint Dominique et sainte Catherine de Sienne du Musée d'Anvers.

C'est presque une œuvre de jeunesse encore; les circonstances qui ont donné lieu à cette création sont particulièrement intéressantes. On sait qu'à peine âgé de vingt ans, l'élève de Rubens avait pris le parti de se rendre à Londres où bientôt son talent de portraitiste lui assura les succès les plus brillants. En 1622, son père étant gravement malade, Van Dyck revint à Anvers pour revoir une dernière fois le moribond qui mourut dans ses bras. Sur son lit de mort il avait fait promettre à son fils de peindre un tableau pour l'église des religieux Domi-

nicains en reconnaissance des soins touchants dont il avait été l'objet. Antoine Van Dyck, revenu en 1628 pour quelques années dans sa ville natale, accomplit de la manière la plus consciencieuse et la plus remarquable le vœu de son père. Il peignit cette belle toile dont il fit un monument de sa piété filiale par l'inscription qui s'y lit encore. Il est probable que ce tableau, livré en 1629, était placé au-dessus de la tombe du défunt. On se prend à regretter que cette œuvre magistrale, donnée par l'artiste dans un élan de piété filiale, soit soustraite à sa véritable destination et figure aujourd'hui dans un musée ; et cependant, en présence des dangers auxquels elle a échappé, il y a lieu de se féliciter qu'au moins elle soit consacrée au musée de la ville natale de l'artiste.

Lors de la suppression, en 1783, du couvent des Dominicains par Joseph II, le tableau fut transporté à Bruxelles avec d'autres dépouilles pour être, au couvent des Riches Claires, exposé à une vente qui se fit en septembre 1785. Sur une mise à prix de 21.000 frs il fut adjugé pour six mille francs à un inconnu ; sans doute à un catholique anversois qui avait à cœur de restituer cette toile à sa destination religieuse, car, en 1794, elle se retrouva à la sacristie de l'église des Dominicains. Elle ne devait y rester que bien peu de temps ; dans la même année, les commissaires de la Convention française, dignes émules de l'empereur d'Autriche, l'enlevèrent pour la transporter à Paris. En 1815, le tableau fut rendu à la Belgique ; c'est de cette époque que date son entrée au Musée d'Anvers.

Au nombre des peintures religieuses de Van Dyck réunies à l'Exposition, huit, conservées à leur destination primitive, appartiennent encore à des églises.

De ce nombre sont « l'Élévation de la Croix », peinte en 1631 pour l'église de N.-D. de Courtrai ; « le Christ en Croix », dit le Christ à l'éponge, peint en 1630, pour la Confrérie de la Sainte-Croix, dans l'église de St-Michel à Gand ; « L'adoration des Bergers », de 1635, pour l'église Notre-Dame à Termonde ; « Le Christ en Croix avec la Vierge Marie, Ste Madeleine et S. François d'Assise », peint entre 1627 et 1632, pour la même église ; « L'extase de S. Augustin », peinte en 1628 pour l'église des Augustins à Anvers ; « Saint Martin partageant son manteau avec un pauvre », exécuté, comme nous l'avons dit, dans la jeunesse de l'artiste pour l'église de Saventhem.

Le « S. Sébastien » qui appartient à l'église de Schelle (Province d'Anvers) n'est accompagné d'aucun document établissant que cette peinture aurait passé directement de l'atelier de l'artiste à l'église où il se trouve actuellement. C'est d'ailleurs une œuvre assez faible. « Le Christ tombant sous la Croix », à l'église St-Paul d'Anvers, et « le Calvaire » de l'église St-Rombaut à Malines, proviennent d'églises supprimées aujourd'hui.

Si les peintures religieuses de Van Dyck offrent de grandes qualités, elles ne sont pas, il faut bien en convenir, à la hauteur de ses portraits. On n'y rencontre pas, comme dans ceux-ci, des œuvres exquises. Le peintre s'y montre parfois ému, pathétique et même religieux, mais il appartient au XVIIe siècle, c'est-à-dire à une époque où l'art n'exprime plus la foi intime et profonde des siècles antérieurs. Il n'en a plus conservé que les apparences, les allures extérieures, la mise en scène. Ajoutez à cela que Van Dyck a vu l'Italie, et qu'il n'y a pas été impunément. Souvent le visage de ses saints exprime encore un sentiment vrai, parfois dramatique, alors que les gestes ont quelque chose de théâtral et se sentent de la mise en scène.

Au surplus, la prodigieuse fécondité de cet artiste mort dans sa quarante-unième année ; sa vie dans les cours des princes et les palais des grands seigneurs, ses succès mondains, le prodigieux labeur que lui imposait sa brillante clientèle de portraitiste, ne lui laissaient guère le recueillement nécessaire à la peinture religieuse. Aussi ses meilleurs tableaux d'église appartiennent aux années de sa jeunesse passées à Anvers après son retour d'Italie et un premier séjour fait à Londres.

L'exposition de Van Dyck a remarquablement réussi auprès du public ; ouverte pendant de longs mois, une foule élégante et du meilleur monde, venue du pays et de l'étranger, n'a cessé d'y affluer, et, jusqu'aux derniers jours, il n'était pas toujours facile de circuler dans les salles et de se mettre au point de vue convenable, surtout devant les toiles les plus importantes. Il n'y a pas lieu de s'en étonner, la société choisie du XVIIe siècle ressuscitée par le pinceau du maître, appelait à elle la société choisie et les intellectuels du siècle où nous vivons. Et lorsqu'on se reporte aux exhibitions de la peinture de notre fin de siècle, avec ses appels aux sens, ses éclats, ses débauches de couleur, les excentricités voulues qui doivent tenir lieu d'une originalité de bon aloi, ses tentatives d'une technique sans étude et sans conviction ; avec toutes ces recherches à la poursuite d'un inconnu, on est heureux de se trouver en présence de l'œuvre d'un artiste qui, sachant d'où il procédait, avait la claire vue du but qu'il voulait atteindre. A cet égard l'Exposition d'Anvers a été comme un repos, un lieu de refuge et de calme au milieu des agitations stériles de

notre temps. Notons, en passant, qu'au milieu de toutes ces toiles traitant des sujets si divers, il n'y en avait pas une seule dont le prêtre où la jeune fille eût à redouter la vue.

Van Dyck, mort à Londres le 9 décembre 1641, après avoir peuplé les palais royaux et les châteaux de la plus haute aristocratie des effigies d'une génération qui, grâce à son pinceau ne passera pas, a eu la bonne fortune de fonder une école hors de la patrie : les meilleurs portraitistes anglais se sont inspirés de ses œuvres. Mais il est resté par le coloris et les admirables procédés techniques de son pinceau, le plus sincère, mais aussi le plus distingué des Flamands.

Jules HELBIG.

Le Concours international de Turin pour une tête de Christ.

OUS avons parlé en sont temps d'un concours semblable, peu réussi, qui a eu lieu à Berlin. Celui de Turin n'a pas été plus brillant. Tous les exposants sont restés bien au-dessous des productions du moyen âge et de la Renaissance.

Le concours de Turin offrait des prix de 3,000, 1,000, 500 et 250 francs et des mentions honorables. Le jury comptait parmi ses membres: MM. Falguière, Albert Pacini et Rubbiani, de Bologne.

On a accordé le premier prix à un buste des plus médiocres, et l'on a gratifié d'une mention la meilleure œuvre du concours, une tête de Christ crucifié (plâtre) de M. V. Pochini, de Florence.

Un des grands prix a été décerné à M. Luigi Bistolfi, qui présentait une reproduction des œuvres byzantines les plus hiératiques.

Le jury avait refusé une cinquantaine d'essais; si l'on considère les horreurs admises, aucun refus ne peut se justifier. « Les œuvres ingénues au-delà de toute permission, les œuvres ignobles ou produites par la pure folie font des trois quarts de ces *Christ* du concours une *exposition de caricatures*, d'où plus rien ne pouvait être exclu. » Telle est l'opinion du correspondant du *Journal des Arts*.

Voici du reste une analyse qu'il donne des œuvres saillantes de ce salon.

M. V. Pochini, d'abord. Le plus noble, le plus riche de sentiment et soutenu par une exécution, par une simplicité et par une profondeur d'étude hors ligne.

M. Francesco Jerace, de Naples, avec un Christ Jupiter, buste énorme et majestueux.

M. Eugenio Prati, de Trente : deux fusains : têtes du Christ pendant la Passion, types nobles, effets et idées dans le style de Morelli, clair obscur un peu criard dans le rompu papillotant des touches trop habiles. Ensemble d'un art élevé.

M. Canonica Pietro, de Turin (un second prix) : buste du Christ à la colonne. Récompense méritée par le soin studieux du rendu. Type un peu pauvre, quoique encore assez digne.

Kienerk Formilli, de Florence, trois essais (deux dessins, un buste), simples et sérieux de sentiment et de savoir.

Margotti, de Turin, sous le pseudonyme de Francœur, de bonnes études.

Gallelli, de Rome, une tête largement peinte et bonne de couleur.

Piaucastelli, de Rome, trois sérieuses recherches du type, selon des traditions orientales différentes.

Bottero (Joseph), de Turin, deux larges esquisses très vigoureuses, avec de l'expression.

Lemmo Rossi Scotti, de Pérouse : deux *crucifiés*, recherches consciencieuses, bonnes pour le sentiment dramatique.

Et, enfin, M. De Vincentiis, de Rome, un Christ avec Judas qui s'approche. Effet de lumière latérale dans la nuit. Le Christ bon et flamand, un peu poupée, et cependant sympathique ; le Judas, vigoureux, homme du peuple, un peu irascible et rude, incapable de trahison cependant et peint, comme le tout, du reste, avec un savoir supérieur, une conscience scrupuleuse, un peu sèche dans la *technique*, mais respectable et même exemplaire dans ce temps de peinture lâchée.

Quelqu'auteur nous a donné le Christ en simple apôtre, homme en sous-ordre et non pas héros-chef et personnage suprême ; d'autres, par contre, nous ont donné des têtes d'énergumènes, d'idiots, de brigands. »

Restaurations.

Nous lisons dans *le Journal des Arts :*

ONSIEUR Louis Yperman, peintre, envoyé à Dijon par la Commission des monuments historiques pour achever la restauration des peintures murales du XVe siècle que renferme l'église Notre-Dame — il avait déjà restauré le grand Calvaire du transept nord — a terminé son travail. J'ai déjà eu l'occasion de dire dans *Le Journal des Arts* en quoi consistait la tâche de M. Yperman ; il ne s'agissait pas, en effet, de rétablir ce qui était détruit et de nous rendre des œuvres complètes, mais dans lesquelles l'invention moderne et l'à-peu-près eussent eu une part considérable. L'artiste devait seulement consolider les parties peintes prêtes à se détacher, nettoyer ce que le temps et les hommes avaient épargné, exécuter enfin avec la plus entière discrétion quelques raccords là où l'interruption des couleurs et des lignes ne laissait aucune place à l'interprétation.

M. Yperman a rempli son programme avec une perfection qui défie la critique. Avant de partir pour la campagne, pendant le mois de juillet, j'avais suivi le travail, et aujourd'hui que je le retrouve achevé, il me serait impossible, même en faisant un appel désespéré à ma mémoire et à mes yeux, de distinguer les coups de pinceau d'hier de ceux qui ont été donnés au XVe siècle. Au plus ferais-je une observation. Oh ! bien légère et surtout portant sur un point non définitivement acquis. Les parties où est aboli tout travail du pinceau ont été fouettées de hachures de ton neutre qui ne me paraissent

pas d'un heureux effet ; j'aimerais mieux qu'il n'y eût aucun autre travail apparent que celui des actions naturelles. Rien, d'ailleurs, ne serait plus aisé que d'y revenir.

Je rappelle que ces peintures représentent : dans un ébrasement intérieur du grand portail, une Vierge exquise avec un clerc donateur agenouillé ; l'écu armorié qui donnerait le nom de celui-ci n'a pas encore été déchiffré. Dans le collatéral voisin, une sainte Sabine portant sa tête n'a laissé d'elle-même que la partie supérieure sur un fond de damas. Plus importantes sont les peintures du collatéral du Nord ; toute une travée est remplie par un double sujet en grisaille sur fond rouge avec rehauts noirs, barbes et parties de vêtements, ou jaunes, vases sacrés. A gauche, c'est *La Circoncision*, à droite, *Le Baptême;* le premier sujet, traité avec une évidente recherche de la vérité hébraïque, comprend sept figures dont trois de femmes ; je parle, bien entendu, de ce qui subsiste mais ne forme même pas la plus grande partie de l'ensemble. *Le Baptême* est traité dans le style du XVe siècle ; on y voit figurer sept personnages, dont deux femmes, plus l'enfant présenté sur les fonts. Ces peintures, ces débris de peinture devrais-je dire, sont fort belles et pourraient supporter la comparaison avec n'importe quelles œuvres du même temps, dût-on les chercher en Italie ; pas sur les plus hautes cimes de l'art, toutefois, mais à coup sûr à un niveau très voisin.

A côté, une autre peinture, à toute coloration, mais un peu pâle ou pâlie, réunit trois saints, saint Guillaume, sainte Vénisse (Véronique) et sainte Catherine, avec un donateur et une donatrice agenouillés. L'homme, d'aspect assez rustique, porte à sa ceinture un couteau dans sa gaîne, c'est donc probablement un membre de la puissante, riche et honorable corporation des bouchers dijonnais. Cette peinture intéressante n'est pas cependant d'un aussi grand style que la précédente, mais elle est beaucoup mieux conservée et même à peu près intacte.

M. Yperman connaissait depuis longtemps les peintures de Notre-Dame, dont il a fait des relevés à l'aquarelle, aujourd'hui classés dans les archives de la Commission des Monuments historiques, où ils figurent avec maints autres ouvrages de sa main et de la même famille. Je citerai entre autres : *Les Arts Libéraux*, qui se voient dans le bâtiment dit *des Machicoulis*, attenant à la cathédrale du Puy ; les peintures murales de l'église Saint-Romain, en la même ville ; celles du château de Valprivas, de la Chaise-Dieu (Haute-Loire) ; de l'église d'Ebreuil (Allier) ; de l'église Saint-Sauveur, à Caen ; de l'église de Saint-Seine-l'Abbaye (Côte-d'Or) ; de la chapelle du Clos-Lucé, et de l'église Saint-Mexme, de Chinon ; de l'église de Rivières (Indre-et-Loire) ; de Saint-Julien, de Tours ; de l'église de Saint-Bonnet-le-Château (Isère) ; de la chapelle du château de Berzé (Saône-et-Loire) ; de la chapelle du Petit-Quevilly (Seine-Inférieure).

Mais l'œuvre la plus considérable exécutée par M. Yperman est assurément le relevé des peintures murales des églises de Mistra, la Peribleptos et la Pantanassa, pour lequel l'artiste eut une mission du gouvernement en 1897 et dont la *Gazette des Beaux-Arts* a rendu compte avec éloge. Elles figurent aussi dans les archives de la Commission.

Pendant les vacances, M. Édouard Didron a mis en place le vitrail de la grande baie du XIIIe siècle, au transept sud de la cathédrale Saint-Benigne de Dijon. Cette fenêtre, d'un très beau tracé, comprend six lancettes, trois trilobes et trois roses à cinq lobes, sans compter les triangles. Le tout a 10 m. 30 de hauteur sur 5 m. 90 de largeur. La verrière, qui représente le martyre et la vision de saint Etienne, est d'une belle et large composition rehaussée par une coloration puissante qui gagnera encore de l'harmonie avec les années. Le temps travaille, en effet, pour les verrières comme pour toutes les œuvres humaines, et il donne aux vitraux ce fondu dans les tons qui est un achèvement. La nouvelle verrière de Saint-Benigne réunit tous les suffrages, et en voyant cette belle page d'une polychromie intense, on regrette que les fenêtres hautes du sanctuaire n'aient reçu, de par la volonté des architectes parisiens, que des verrières à fond blanc fort réussies d'ailleurs. M. Didron a tiré tout le parti possible du programme imposé, mais d'une valeur décorative moindre, et de beaucoup.

Pour ce qui est de la grande fenêtre du portail occidental dont le tracé primitif a été restitué en perfection par M. Suisse, on a également imposé à M. Didron un parti que je condamne énergiquement. Au lieu d'une verrière à pleine polychromée, nous n'avons que des verres blancs plaqués çà et là de touches colorées ; c'est fort insuffisant, misérable même. Sans compter que derrière les grandes orgues, il eût été prudent de mettre des verres très colorés qui arrêtassent les rayons lumineux et calorifiques.

A l'église Saint-Michel, après avoir restauré, et en perfection, le grand portail et celui du Sud, on s'attaque maintenant à celui du Nord. Ici, je n'ai qu'à louer sans réserve l'œuvre accomplie par M. Suisse, architecte, et Verwilt, sculpteur, pour la Commission des Monuments historiques ; en regrettant, toutefois, qu'au portail occidental elle n'eût pas cru devoir rétablir une tête de prophète qui manque depuis un temps immémorial. Les excellents imagiers de la Commission nous auraient certainement rendu l'équivalent de ce que le temps a détruit. Je regrette d'autant plus une timidité exagérée que cette tête de prophète est, non la parure plus ou moins adventice du monument, mais un élément essentiel de la structure décorative.

Un joli morceau de l'architecture dite improprement jésuite, l'église des Carmélites de Dijon construite de 1609 à 1642, sur les plans de l'architecte dijonnais Nicolas Tassin, et par fortune venu intact jusqu'à nous avec ses cinq statues, se trouvait en partie masqué par un mur élevé, il y a quelque quatre-vingts ans, par le génie militaire, l'ancien couvent étant devenu caserne. En vertu d'un accord intervenu entre la ville et l'administration de la guerre, et auquel n'a pas été étrangère une initiative prise par la Commission des Antiquités, le mur est tombé. L'agréable monument du XVIIe siècle apparaît donc libre de haut en bas, et faisant à la rue Victor Dumay une perspective des plus heureuses bien que, ou parce que un peu de guingois. Il me plaît que les monuments se présentent avec quelque laisser aller, et ne donnant pas dans la plantation des villes, ces effets d'une géométrie impeccable, qui fait penser au pittoresque et à l'imprévu d'un damier. Je marque un bon point au Conseil municipal de Dijon et à l'administration de la guerre.

Un mot, pour finir, sur le dernier volume publié des œuvres posthumes de Victor Hugo, *Choses vues* (2e série). On l'a apprécié dans la presse au point de vue historique, littéraire et psychologique. Je me bornerai à une seule observation sur le récit du sacre de Charles X en 1825 ; Victor Hugo dit qu'il n'y a pas de vitraux peints à Notre-Dame de Reims ; c'est une erreur, il y en a beaucoup tant aux roses que dans la nef, et très beaux. Il faut couronner les poètes de fleurs, les admirer, les aimer mais toujours vérifier après eux quand il s'agit d'exactitude matérielle.

André Arnoult.

L'ÉTAT et la ville de Paris ayant voté les fonds nécessaires pour la restauration de la vieille église Saint-Pierre de Montmartre, des fouilles sont pratiquées au pied des piliers sous la direction de M. Sauvageot ; ces fouilles révèlent à l'architecte que l'église, trop hâtivement condamnée, est d'une solidité parfaite et bien posée sur ses assises. Au cours de ces travaux on a trouvé des squelettes et des cercueils en plâtre provenant du cimetière mérovingien qui était à cet endroit. Parmi les cercueils, l'un d'eux, complètement dégagé et en parfait état de conservation, est un des plus beaux spécimens qu'on ait encore trouvés à Paris ; il est orné, au pied, d'une croix grecque inscrite dans un cercle formé de petits carrés en relief ; il sera conservé au Musée Carnavalet. Ce cercueil était vide d'ossements, mais quelques squelettes ont été découverts à proximité, qui ont été demandés par le docteur Capitan, président de la Société anthropologique, en vue des études qu'il compte faire. Le cimetière mérovingien de Montmartre — ou mieux de Mont-mercre — était assez étendu. On a trouvé des cercueils lors des travaux du Sacré-Cœur ; on en a recueilli également rue du Mont-Cenis, au devant de l'église de Saint-Pierre.

(Journal des Arts.)

Église Saint-Sulpice. — Il y a neuf mois, un fragment de la tablette d'angle de la corniche du second étage de l'église Saint-Sulpice, cassé on ne sait trop comment, se détachait et brisait, en tombant, l'angle semblable de la corniche du premier étage sans blesser personne d'ailleurs. Depuis lors il n'y a encore qu'un seul travail exécuté, c'est la construction d'un échafaudage monumental, à escaliers et à paliers élégants en beau bois neuf qui commence à pourrir toutefois, le tout est entouré d'une immense clôture de planches qui gêne la circulation, cause des accidents et bien d'autres....

ON va commencer la restauration de l'église de Saint-Amand à Denderleeuw (Brabant). Dans ses parties les plus anciennes, cette église paraît remonter au XIIIe siècle (1). Le monument a reçu des modifications successives qui en ont totalement changé l'aspect primitif. Les oculi de la grande nef ont disparu sous une toiture unique ; le lambrissage du vaisseau central a été arraché et on lui a substitué en dessous des entraits restés intacts une voûte en briques. L'intérieur a été approprié suivant le goût du XVIIe siècle.

L'église abrite le mausolée des comtes de Liedekerke, si remarquable par ses sculptures délicates des XVe et XVIe siècles.

Des plans de restauration et d'agrandissement confiés à un jeune architecte de talent, M. Henri Valcke, lauréat de l'École St-Luc de Gand, furent aussitôt exécutés et pleinement approuvés par la Commission royale des monuments.

L'appui de M. le sénateur Van Vreckem, au parlement belge, a valu à la commune de Denderleeuw l'octroi d'importants subsides. Sous peu, on commencera les travaux d'agrandissement et de restauration. Tous les parements intérieurs seront exécutés en pierre de Baeleghem. L'adjudication des travaux est proche ; les plans prévoient une dépense de 114.000 fr.

L'église de Denderleeuw deviendra une des belles églises des Flandres et pourra rivaliser avec sa voisine de Ternath.

LA troisième entreprise des travaux de restauration de l'église de Notre-Dame du Sablon à Bruxelles comprendra la restauration et le parachèvement du sacrarium, du chœur, de plusieurs travées, la reconstruction des sacristies, etc.

ON poursuit diverses restaurations importantes, notamment celle de St-Pierre à Louvain et de Ste-Walburge d'Audenarde. Les « trois chœurs » de cette dernière et monumentale église sont maintenant rétablis dans leur état primitif et l'on poursuit le dégagement extérieur. Le Conseil de fabrique vient encore d'acquérir et de démolir des maisonnettes accolées ; on a constaté que les locataires avaient démoli un contrefort ; il aurait pu en résulter l'écroulement d'une partie de l'église. Ceci démontre combien il importe de faire disparaître ces maisons parasites adossées aux monuments.

Une nouvelle somme de 245,000 francs figure au budget de la ville pour la continuation des travaux de restauration et appropriation à l'hôtel de ville de Bruxelles. Pour la façade gothique, vers la rue de la Tête-d'Or, pour laquelle on a dépensé, jusqu'aujourd'hui, 28,000 francs, il reste à prévoir 158,000 francs ; il reste aussi à réparer et à redorer les épis surmontant les tourelles, à construire une crête sur la grande toiture, à renouveler les lucarnes, voliges, ardoises, etc., à

1. Elle fut probablement érigée sur l'emplacement d'une plus ancienne, que St Bernard, abbé de Clairvaux, visita en 1148, suivant une tradition accréditée parmi le peuple. L'on sait qu'au cours de cette année il rendit visite aux moines d'Affligem.

remplacer une partie de la canalisation du chauffage; à établir des meneaux avec remplacement des châssis aux fenêtres des façades XVIIIe siècle vers les rues de la Tête-d'Or, de l'Amigo et Charles Buls ; à renouveler les portes de l'escalier de la tour Saint-Michel et réparer l'abri des cloches et des couvertures des plates-formes de la tour.

Une somme de 10,000 francs est affectée à l'achat d'un velum à installer dans la cour de l'hôtel de ville.

LA croix triomphale de l'église de Momalle a été restaurée. Celle de St-Léonard à Brecht a également repris sa place; on se demande si au Christ nouveau ne devra pas être substitué celui du Calvaire appliqué aujourd'hui contre le mur extérieur du transept, qui serait l'ancien Christ du chœur ?

LE peintre gantois Théophile Lybaert vient de terminer la restauration des peintures murales de Nabur Martins à la Vieille Boucherie de Gand. Ce n'est pas, à vrai dire, d'une restauration dans le sens habituel de ce mot, accompagnée, comme trop souvent, de retouches et de repeints, qu'il s'agit, mais d'un nettoyage prudent, suivi de l'application d'un enduit spécial qui a rendu à ces fresques la fraîcheur qu'elles avaient quand le peintre Félix de Vigne les restaura une première fois.

ON a classé dans la 2e classe des monuments la belle tour de l'église de Moll ; à signaler dans cette église un beau bénitier gothique.

DES vitraux réussis ont été placés par M. Osterrath à l'église de St-Quentin de Hasselt. Quatorze fenêtres de la nouvelle église de Pepinster ont été décorées par ce même artiste avec succès. M Ladon a posé une verrière exécutée avec talent dans la chapelle de Ste-Anne à la collégiale de Ste-Waudru. M. J. Casier a présenté des spécimens des travaux qu'il exécute pour l'église de Momalle, ils ont été approuvés par les autorités compétentes.

La cathédrale de Saint-Bavon à Gand s'est enrichie d'un magnifique vitrail, qui vient d'être placé dans la chapelle Saint-Sébastien, dite chapelle du curé. Cette œuvre d'art est le don d'un prêtre de notre diocèse, don fait en souvenir reconnaissant de Mgr Delebecque, XXIe Évêque de Gand, et comme acte de piété envers la très sainte Vierge Immaculée. Au milieu du vitraie brille l'image de la Sainte Vierge, devant laquelle est agenouillé Mgr Delebecque, à côté de set deux patrons, S. Louis et S. Joseph. Au sommel sont représentées les figures symboliques de Marie: *Hortus conclusus*, *Janua cœli*, entourées de lys et de chérubins qui chantent ses louanges. Au bas du vitrail se voit la célèbre procession de l'Immaculée Conception, qui eut lieu à Gand le 20 mai 1855.

La mémoire de Mgr Delebecque est heureusement rappelée, sur les côtés du vitrail, par les figures de St Vincent de Paul et de St Pierre, représentant deux grandes œuvres fondées à Gand sous l'épiscopat du pieux évêque : la Société de St-Vincent de Paul et le Denier de St-Pierre.

Le vitrail fait honneur à l'artiste, M. Joseph Casier, qui continue, comme on sait, l'atelier d'art chrétien fondé, il y a quarante ans, par le baron Bethune.

Nouvelles.

UN groupe de savants s'est réuni à Londres ayant pour but de fonder à Rome une École archéologique anglaise, sur le modèle de notre École française. Outre l'histoire classique de l'antiquité on y pourrait étudier les antiquités chrétiennes, la paléographie, l'histoire de l'art du moyen âge, etc. Le groupe fondateur propose que cette École anglaise de Rome et l'École anglaise d'Athènes déjà existante, soient dirigées par un même Comité ; il pense que 3,000 livres peuvent suffire à l'établissement de l'Ecole et qu'un appoint de 1,000 livres par an suffira pour son entretien.

LE monument érigé à la mémoire de Mgr Freppel dans la cathédrale d'Angers sera solennellement inauguré le 13 novembre, sous la présidence du cardinal Labouré, archevêque de Rennes. Mgr Renou, archevêque de Tours, officiera pontificalement, et Mgr Touchet, évêque d'Orléans, prononcera l'éloge funèbre de l'évêque-député.

NOTONS un fait heureux qui n'est pas une nouvelle pour nos lecteurs, mais qui doit être consigné dans les annales de l'art chrétien : l'inauguration, dans la crypte de Montmartre, du monument de Louis Veuillot. L'œuvre de M. Fagel est d'un beau caractère. La figure du grand journaliste catholique s'encadre d'une manière heureuse dans un monumental trilobe,

portée sur une gracieuse colonne, et les statues de la *Foi* et de la *Lutte* sont d'une certaine noblesse. Combien puérile cependant, au point de vue du symbolisme chrétien, cette idée d'accoler l'abstraction profane de la Lutte, à une des vérités théologales, et de représenter la Foi avec la croix en main et à genoux devant notre personnage! Il n'est plus permis, quand on en est là, de mépriser le prétendu archaïsme du moyen âge.

ON va adjuger la construction de la nouvelle église Sainte-Julienne de Verviers. L'auteur des plans est M. Charles Thirion. Elle est du style gothique de transition, orientée, d'un bel effet architectural; la façade vers la place des Minières est ornée de deux tours élancées de 48 mètres de hauteur; intérieurement elle a 42 mètres sur 20 mètres.

ON vient de découvrir à Saint-Maurice, dans le Valais, l'abside d'une nouvelle basilique; c'est la deuxième qu'on découvre cette année. Au-dessus du pavé de ces églises, construites à partir de l'an 1000, on peut voir maintenant trois absides mises au jour pendant les travaux des fouilles. C'est dans l'une d'elles que le second royaume de Bourgogne a été fondé lorsque les évêques et les comtes assemblés élurent et couronnèrent Rodolphe Ier roi de la Bourgogne transjurane.

ON annonce la découverte à Novibasar (Turquie), par l'archéologue russe Uspanski, de restes d'un immense palais et d'une église byzantine dans le style de Sainte-Sophie, avec des mosaïques bien conservées qui semblent dater du XIe siècle.

Découverte d'une peinture de Botticelli. — Il y a quatre mois environ, le conservateur du palais royal de Florence, M. Guillaume Cornish, découvrait dans un magasin, sous un tas de vieux ustensiles, un panneau de bois peint. Le panneau était enduit d'une couleur sombre sous laquelle on distinguait des figures. M. Cornish fit enlever avec précaution la couche extérieure de peinture, et il y reconnut une *Adoration de l'Enfant Jésus;* selon lui, une œuvre de Botticelli. Les anges qui se groupent autour des figures, et dont l'exécution est admirable, rappellent beaucoup les figures du fameux *Couronnement de la Vierge.* Le fond est semé de roses, et on a proposé de donner leur nom à la Madone.

Rien n'est plus délicat que de déterminer quel est l'auteur d'une œuvre de cette époque et de cette école. Ainsi, la *Vénus* longtemps attribuée à Botticelli porte maintenant aux Uffizi une étiquette qui lui donne pour auteur Lorenzo di Credi.

Congrès.

UN Congrès international d'Art public, patronné par la ville de Paris, se réunira le 8 août 1900. Le but de ce Congrès est bien vaste: « Rendre à l'Art sa mission sociale d'autrefois, en l'appliquant à l'idée moderne dans tous les domaines régis par les pouvoirs publics; revêtir d'une forme artistique tout ce qui se rattache à la vie publique contemporaine; créer une émulation entre les artistes en traçant une voie pratique où leurs travaux s'inspirent de l'intérêt général. » Le premier Congrès de ce genre s'est tenu à Bruxelles en 1898 avec beaucoup de pompe et sans avoir produit grand fruit. Le programme du Congrès de 1900 comprend trois séries de questions, à savoir: 1° questions d'ordre historique; 2° questions d'ordre technique ou des applications; 3° questions d'ordre administratif. Le comité d'administration a décidé qu'une exposition spéciale, matérialisant ce programme, serait annexée au Congrès; chaque pays y aura son exposition particulière.

Imprimé par Desclée, De Brouwer et Cie, Bruges

Revue de l'Art chrétien

paraissant tous les deux mois.

43me Année. — 5e Série.

Tome XI (XLIXe de la collection).

2me livraison. — Mars 1900.

L'Ombrie (Carnet de voyage).

COMME pour le précédent carnet [1], je me borne à quelques extraits et à quelques reproductions; ces dernières sont choisies de préférence parmi les anciennes bannières processionnelles, dont la plus moderne date de l'an 1500.

Les meilleurs artistes acceptaient ce travail de décoration, bien fragile cependant, et illustraient les étoffes flottantes des trompettes du Magistrat aussi bien que les gonfalons des corporations religieuses.

A en juger par les bannières conservées en Ombrie, en nombre plus grand que dans tout le reste de l'Italie, nous pouvons admettre que l'usage des gonfalons religieux était très répandu dans cette région. Pérugin, en 1507, en possédait quatorze peints sur soie, par lui bien entendu; il les prêta à la procession un jour de la Fête-Dieu, se trouvant dans la cité de Panicale.

1. Voir la *Revue* de septembre 1899.

Il n'est pas possible de citer des bannières sans parler de la célèbre Madone de Saint Sixte conservée au musée de Dresde. Dans son livre si remarquable *Italienische Forschungen*, publié de 1826 à 1831, M. de Rumohr affirme que la Madone Sixtine a été peinte par Raphaël pour servir de bannière; absolument rien ne justifie cette assertion, même pas le fait que la peinture est sur toile, attendu qu'à la même époque Raphaël a exécuté d'autres peintures sur toile; cependant l'opinion de M. de Rumohr a persisté [1], rien n'étant tenace comme les erreurs.

J'ai un faible pour les spécialités; j'aime à comparer entre elles les peintures ayant trait à un même sujet ou conçues pour des destinations identiques. C'est ainsi que j'ai réuni toutes les *Annonciations* dont

1. Un critique d'art allemand, M. Ludwig Jellinck, a essayé récemment de démontrer que la Madone Sixtine de Dresde n'est pas de Raphaël et que c'est tout au plus une copie.

Ce genre de critique est à la mode; nous reviendrons sur ce sujet.

j'ai pu trouver des reproductions en Italie et que j'ai commencé la série des bannières religieuses. Cette dernière récolte n'a pas été très fructueuse jusqu'à présent et je crains qu'elle ne le soit pas davantage à l'avenir; la bannière par l'usage qu'on en fait et la façon dont elle est peinte sur des tissus, étant sujette à de promptes détériorations. Et puis, il est fort probable que dans les musées on ait fait des tableaux avec certaines bannières en les appliquant sur des parquets de bois; dans le doute je me suis abstenu, et je n'ai noté que les peintures qui sont incontestablement des bannières.

L'Ombrie, comme la Toscane, est très riche en peintures religieuses, mais les œuvres de sculpture y sont beaucoup moins nombreuses. Je ne puis songer à mentionner tous les peintres qui ont travaillé en Ombrie et je dois me limiter aux principaux d'abord, puis à quelques-uns de ceux dont les ouvrages sont rares en dehors de la région.

Les cités rarement visitées, Borgo San-Sepolcro, Citta di Castello, Gubbio, Spello, Foligno et Montefalco, ont été le but essentiel de la tournée; de Pérouse il n'y aura que les bannières et d'Assise quelques lignes sur un oratoire peu connu.

I

Borgo San Sepolcro.

La petite cité conserve des peintures de Pietro di Benedetto dei Franceschi dit Piero della Francesca, né à Borgo San Sepolcro (1420? ✠ 1492), de Luca Signorelli, né à Cortona (1441 ✠ 1523), de Pérugin, né à Citta della Pieve près de Pérouse (1446 ✠ 1524), de Raffaello da Colle (1490 ✠ 1530), de Gerino da Pistoia, élève du Pérugin, et de quelques autres, mais l'attention est plus spécialement sollicitée par Piero della Francesca et Signorelli.

Le municipe a disposé dans la salle de son palais, qui sert aux séances du Conseil, quelques ouvrages recueillis dans les églises et les couvents. C'est le type du musée civique dans sa forme la plus élémentaire, telle que partout on peut l'adopter sans aucun frais; mais la cité fière de sa Galerie lui prépare, m'a-t-on dit, un local spécial; sans doute dans l'espoir d'augmenter l'importance de la collection.

Piero della Francesca est représenté là par la plus importante de ses œuvres, conservée dans sa ville natale; c'est une grande fresque.

La *Résurrection.* Le Christ sortant du tombeau est superbe de majesté et de grandeur; les soldats endormis ont des attitudes simples et naturelles; les raccourcis sont surprenants d'habileté et ne sentent pas la recherche; la couleur est d'une incomparable beauté. Aucun peintre, même parmi les plus renommés, n'a su aussi bien que Piero choisir les couleurs de fresque, les juxtaposer pour le clair-obscur et l'harmonie; les tons sont larges et clairs dans les lumières, chauds, profonds et transparents dans les obscurs, sans jamais détonner.

La *Résurrection* a toutes les qualités de la grande fresque de Piero, le *Triomphe du Christianisme*, peinte dans le chœur de l'église San Francesco d'Arezzo, son chef-d'œuvre incontesté, ou pour dire plus justement, la fresque la plus importante qui nous reste de ce grand artiste; car Piero della Francesca n'a pas eu de bonheur. Il a travaillé pendant dix ans à l'hôpital Santa Maria Nuova de Florence; tout est détruit; au Vatican, Jules II a fait gratter ses fresques pour donner à Raphaël les surfaces nécessaires à la *Délivrance de saint Pierre* et à la *Messe de Bolsène;* erreur à jamais

regrettable; il eût été bien facile de trouver pour Raphaël dans le palais pontifical, des emplacements autres et surtout meilleurs.

Si Piero della Francesca n'a été égalé par aucun peintre comme coloriste de fresques, il n'a pas, à mon sens, la même suprématie comme coloriste à la détrempe.

Je ne connais sa *Madone*, récemment entrée au musée du Louvre [1], que par la photographie, impuissante à rendre l'harmonie de coloration qui est précisément la première qualité de Piero; mais dans la *Misericordia* de l'hôpital de Borgo San Sepolcro, les couleurs m'ont paru ternes et éteintes, tout en restant toujours dans une note agréable. Le tableau de l'hôpital est une grande œuvre démontée à présent qui comprend de nombreux sujets : la Madone protégeant le peuple ; les saints Sébastien, Jean-Baptiste, Antoine, Bernardin; l'Annonciation et divers saints dans la cuspide ; le Christ en croix, la Madone et saint Jean au bas de la *Misericordia* et sur la predelle : le Mont des Oliviers, la Flagellation, les saintes femmes au tombeau et le *Noli me tangere*. C'est une œuvre considérable qui mérite d'être remontée dans un cadre en style du XVe siècle et déposée dans le musée civique; elle y sera mieux que dans l'oratoire de l'hôpital.

La Crucifixion.
Bannière par Lucas Signorelli (1441 † 1523).
(Palais communal de Borgo San Sepolcro.)
Photographie Alinari de Florence.

Saint Antoine et saint Éloi.
Bannière par Lucas Signorelli (1441 † 1523).
(Palais communal de Borgo San Sepolcro.)
Photographie Alinari de Florence.

J'ai éprouvé, en ce qui concerne la coloration, une désillusion aussi grande que devant d'autres tableaux de Piero et notamment devant l'un d'eux conservé à la pina-

1. L'attribution de ce tableau est contestée, on l'accorde à Baldovinetti.

cothèque Vanucci à Pérouse, la *Madone entourée de Saints*, les saintes Claire et Agathe sur la prédelle, l'Annonciation dans le tympan.

Cette Annonciation n'appartient pas à l'icône, elle est bien de Piero della Francesca, mais provient d'un autre tableau ; cette façon de composer un ensemble est fâcheuse. On l'observe également à la même galerie dans un tableau d'Eusebio di San Giorgio, élève du Pérugin : l'*Adoration des Rois mages* ; dans la partie supérieure on a placé la figure en buste de Dieu le Père qui provient de la *Déposition* de Raphaël de la galerie Borghèse.

A la galerie de Sienne ce système fut jadis une coutume. L'abbé de Angelis, conservateur jusque vers 1842, composait des triptyques avec des tableaux de peintres différents et les attribuait à un seul ; en compensation il démontait des triptyques homogènes et donnait chaque morceau à un peintre différent, dans le but de multiplier le nombre des peintres siennois représentés à la galerie. On a, depuis, rétabli à Sienne les choses dans leur état normal, mais l'abus existe encore dans quelques galeries, exceptionnellement il est vrai, et certains marchands ne s'en privent pas.

Luca Signorelli a laissé à Borgo San Sepolcro un *stendardo* peint sur les deux faces : d'un côté la Crucifixion avec des saints et les saintes femmes, de l'autre les figures *dal vero*, de grandeur naturelle, des saints Antoine abbé et Éloi. La reproduction de cet ouvrage me dispense de le décrire ; certes, pour bien juger Signorelli, il faut aller au couvent de Monte Oliveto Maggiore et surtout à Orvieto dans la chapelle de la Madonna de San Brizio ; mais enfin la bannière de San Sepolcro donne une idée de la manière de ce grand peintre.

Pour montrer que parmi les écrivains les plus distingués, il en est qui se laissent entraîner par des formules toutes faites, par des souvenirs confus lorsque souvenirs il y a, par le besoin de la déclamation, je vais citer Taine.

Voici ce qu'il dit sur l'Idéal dans l'art dans ses leçons professées à l'École nationale des Beaux-Arts de Paris.

« Les premiers maîtres de la Renaissance « italienne, A. Pollaiolo, Verrocchio, Luca « Signorelli et tous les prédécesseurs de « Léonard de Vinci, gardent eux-mêmes « un reste de la tache originelle ; dans leurs « figures la vulgarité des têtes, la laideur « des pieds, la saillie des genoux et des « clavicules, les bosselures des muscles, « l'attitude contournée et pénible, montrent « que la force et la santé rétablies sur leur « trône, n'ont point ramené avec elles toutes « leurs compagnes et qu'ils manquent en- « core deux muses, celles de l'aisance et « de la sérénité. »

Et plus loin.

« Les personnages de Signorelli, de Credi, « de Botticelli ternes et secs se détachent « avec un relief brusque sur un fond sans « air. »

Si les auditeurs et les lecteurs de Taine se souviennent de cette leçon en présence des œuvres de Signorelli, ils doivent éprouver une grande surprise ; ils seront particulièrement frappés à la vue de la bannière, de l'action dramatique et mouvementée de la *Crucifixion*, de son fond si lumineux et si baigné d'air et de la sérénité des saints Antoine et Éloi.

Taine est resté trop peu de temps en Italie, et, selon son habitude, il a généralisé des cas particuliers. On ne juge sainement que par comparaison : telle œuvre dont on voit un type pour la première fois et qu'on

trouve superbe, peut fort bien paraître très secondaire plus tard, après comparaison.

Dans son voyage d'Italie, Goethe écrit en parlant d'Assise : « Je laissai à ma « gauche, avec dégoût, les substructions « énormes et l'architecture babylonienne « des églises entassées l'une sur l'autre sous « lesquelles saint François repose. »

Arrivé sur la place du Municipe, il admire le temple de Minerve. « Je me suis arraché « à regret à cette contemplation.... ce qui « s'est développé en moi par la contempla- « tion de cet ouvrage est inexplicable et « produira des effets permanents. »

Du temple de Minerve, il ne restait alors comme à présent, que six colonnes corinthiennes qui font la façade d'une église ; elles sont élégantes sans doute, mais il est fort probable que Goethe n'aurait pas eu pour elles semblable enthousiasme, si, avant de voir Assise, il eût été à Rome, à Pœstum et en Sicile.

Je ne sais pas sur quelle peinture de Signorelli Taine s'est formé une opinion : mais j'ai le droit de supposer que, s'il a été à Orvieto et à Monte Oliveto Maggiore, il n'a pas conservé un souvenir exact des fresques de ce grand peintre.

II

Citta di Castello.

A l'extérieur de l'église San Francesco, on trouve une plaque de marbre avec l'inscription suivante :

RAFFAELO SANZIO
NEL PRIMO FIORE DI SVA GIOVINEZZA
FECE IN QVESTA CITTA CINQVE DIPINTI
FRA I QVALI LO SPOSALIZIO DELLA MADONNA
CHE NEL MDCCXCVIII
TOLTO ALLA CHIESA DI S. FRANCESCO
POSSIEDE ORA MILANO
INVIDIATA RICHEZZA DEL RICCHISSIMO BRERA
CITTA DI CASTELLO ALTERA INSIEME E DOLENTE
PROMOTRICE L'ACCADEMIA DE' LIBERI
P. Q. M. IL XVII MARZO MDCCCLXXXVI
ANNO CCCCIII DALLA NASCITA DEL PITTORE
[DIVINO [1].

D'ordinaire les rédacteurs des inscriptions de ce genre pèchent par un excès de zèle ; ici l'Academia scientifico-letteraria dei Liberi, fondée en 1770, en substitution d'autres académies plus anciennes, pèche par l'excès contraire ; elle a été trop modeste.

C'est de Citta di Castello que Raphaël a reçu ses premières commandes.

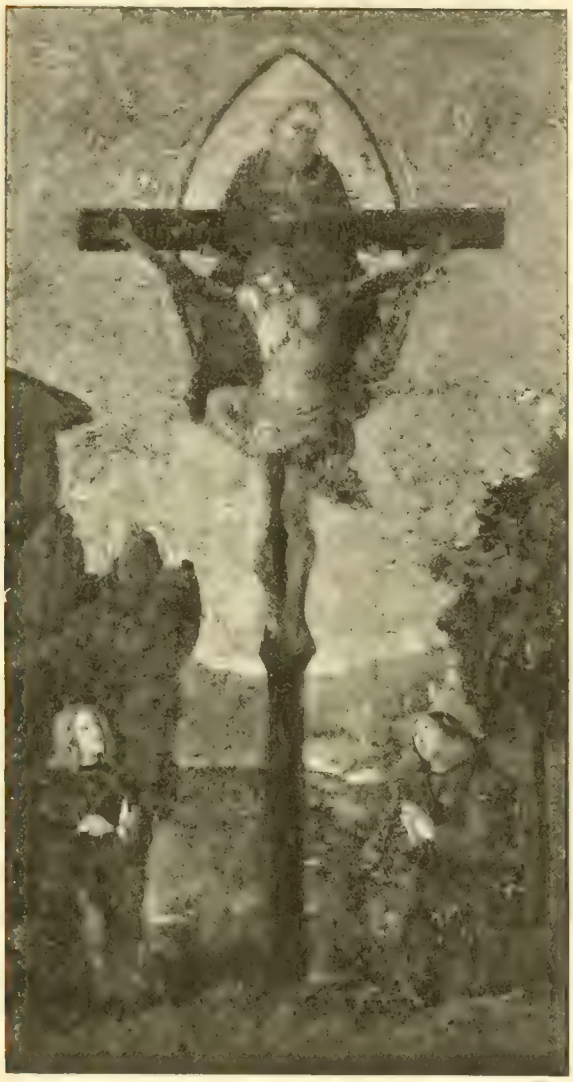
En 1500, il était à Pérouse dans l'atelier du Pérugin ; son maître ayant eu à faire à Florence, Raphaël vint à Citta di Castello, avec quelques camarades ; le clergé de l'église Santa Trinita lui demanda une bannière peinte sur les deux faces ; peu après il reçut les commandes d'un *Couronnement de saint Nicolas de Tolentino*, pour l'église San Agostino et d'un *Christ en croix* avec la Vierge, saint Jérôme, saint Jean et sainte Marie-Madeleine, pour la chapelle de la famille Gavari dans l'église des Dominicains : quelques années plus tard, en 1504, les moines de l'église San Francesco lui demandèrent le *Mariage de la Vierge*.

Le *Stendardo* est conservé à la Galerie communale en deux parties recouvertes de glaces ; le *Couronnement de saint Nicolas* est perdu depuis la fin du XVIIIe siècle ; le *Christ en croix* est en Angleterre ; le *Sposalizio* est à la galerie Brera de Milan.

C'est l'initiative prise par Citta di Castello que l'inscription aurait dû faire ressortir

1. Raphaël Sanzio, dans la première fleur de sa jeunesse, fit dans cette cité cinq peintures parmi lesquelles le Mariage de la Vierge qui, en 1798, enlevé de l'église S. Francesco, est possédé aujourd'hui par Milan, enviée richesse de la très riche Brera. Citta di Castello, fière en même temps que dolente, l'Académie des Liberi promotrice, a placé cette mémoire le 17 mars 1886, année 403e de la naissance du peintre divin.

avec plus de netteté, car cette initiative à l'égard d'un jeune homme inconnu de dix-sept ans, fait plus d'honneur aux clergés de Santa Trinita, de San Agostino et à la famille Gavari que les commandes qui arri-



La Trinité.
Bannière par RAPHAEL. (Musée civique de Citta di Castello).
Photographie ALINARI de Florence.

vèrent à Raphaël, alors que sa réputation était naissante ou déjà consacrée.

Par malheur pour Citta di Castello, la bannière est dans un état déplorable ; peinte à la colle sur une toile d'environ 1 m. 60 de haut sur 0 m. 80 de large, elle a sans doute été assez vite abîmée et recouverte d'une sorte de vernis qui a fait des taches noires sur presque toute la surface ; les visages, cependant, apparaissent encore avec une certaine netteté.

La Création de la femme.
Bannière de RAPHAEL. (Musée civique de Citta di Castello).
Photographie ALINARI de Florence.

Comme je ne sais quel sera le résultat de la reproduction des photographies, je donne la description que Passavant a faite de la *Trinité* d'une part et de la *Création de la femme* de l'autre.

« La *Trinité* est tout à fait traitée selon

« la manière traditionnelle, pratiquée dans « l'atelier du Pérugin : Dieu le Père, assis « sur un nuage au centre d'une gloire, tient « devant lui un Christ en croix, et le Saint- « Esprit, symbolisé en une colombe, plane « entre les deux figures. Au pied de la Croix « sont agenouillés, conformément aux exi- « gences de la commande, saint Sébastien, « vêtu, tenant une flèche et saint Roch, « tous deux levant les regards vers Dieu « pour le supplier d'écarter du pays la peste « et les épidémies. Toutes ces figures rap- « pellent le Pérugin, tandis que deux petites « têtes d'anges dans le coin du haut et le « paysage du fond rappellent le style de « Giovanni Santi, père de Raphaël.

« Dans *La création de la femme*, Raphaël « se montre bien plus original. Adam est « endormi par terre, près d'un pan de rocher « qui projette une ombre mystérieuse. Sur « cette ombre se détache en lumière l'Éter- « nel s'approchant pour former Ève. Deux « anges en adoration effleurent à peine du « pied les nuages qui les portent. Ces

Le Baptême de Jésus-Christ.
Bannière par Lucas SIGNORELLI (1441 ✝ 1523).
(Musée civique de Citta di Castello.) Photographie ALINARI de Florence.

Saint Jean.
Bannière par Lucas SIGNORELLI (1441 ✝ 1523).
(Musée civique de Citta di Castello.) Photographie ALINARI de Florence.

« figures d'anges sont toutes péruginesques; « conception, couleur, exécution. »

On ne peut dire ni plus complètement ni avec plus d'exactitude.

Avec le grand nom de Raphaël, la galerie communale, très bien installée dans l'ancienne église San Pietro, retient aussi les noms de Signorelli, de Robbia, et de quelques peintres de second plan.

Signorelli est là avec les deux côtés d'un *stendardo* de dimensions plus petites que la bannière de Raphaël.

Le *Baptême du Christ* et la figure de *saint Jean* de l'autre face, montrent encore combien l'appréciation de Taine est inexacte; le modelé des carnations et les fonds de fabriques et de paysages font penser que l'écrivain n'a pas plus vu cette bannière que certaines autres peintures de Signorelli ; il est fort probable que cet ouvrage est l'un des premiers en date du maître, mais déjà il marque sa prédilection pour les nus et sa liberté d'interprétation des textes. Si la bannière de Raphaël est devenue noire, celle de Signorelli a été rendue beaucoup trop claire par un nettoyage trop bien fait; c'est bien le cas de dire que le mieux est l'ennemi du bien.

Signorelli a encore à la Galerie un *Martyre de saint Sébastien* d'une élégance et d'une finesse de tons parfaites, et une *Madone avec des Saints et sainte Cécile* d'une exécution lourde et de colorations trop accentuées; c'est probablement une peinture de ses dernières années; il est mort fort âgé et fatigué par plus de quarante années de travail; dans de pareilles conditions les faiblesses sont excusables.

En outre des bannières de Signorelli et de Raphaël, la Galerie en conserve deux autres de peintres inconnus du XVIe siècle, d'une bonne exécution; l'une montre d'un côté une *Misericordia*, et de l'autre la *Crucifixion avec la Vierge et saint Jean;* le second *stendardo* présente le *Christ en gloire avec des Saints*, et sur le revers, le *Christ en gloire avec sainte Catherine* (1).

Parmi les autres peintures intéressantes de la Galerie, on remarque les tableaux de Raphaël del Colle, de Francesco da Castello, aussi nommé Francesco Tifernate, Citta di Castello ayant porté dans l'antiquité le nom de Tifernum.

Francesco, un des meilleurs élèves du Pérugin, a dans cette Galerie une *Madone avec des Saints* et une belle *Annonciation ;* la petite collection de la salle du chapitre du Dome possède de lui une autre *Annonciation* qui mérite de prendre rang parmi les meilleures représentations de ce sujet.

On trouve à Citta di Castello bon nombre d'ouvrages du genre Robbia; il en est qui sont authentiques, mais sur d'autres il convient de faire des réserves. Il m'a semblé que certains n'étaient que des répliques réussies comme moulage, mais d'un émail trop mat et parfois d'une trop médiocre coloration générale, pour qu'on puisse les attribuer à Luca, à Andrea et même à Giovanni. Les modèles sont d'eux dans la plupart des cas, mais l'émaillage n'est pas de leur fait. J'ai eu l'occasion de faire la même remarque en Toscane et dans d'autres localités de l'Ombrie.

Citta di Castello a été l'un des centres de production de la faïence italienne; c'est à peine si dans tous les musées de l'Europe, il reste une douzaine de pièces de cette fabrication qui, d'après un document écrit, existait déjà en 1266. Sauf pour les Robbia, qu'on ne peut étudier qu'en Italie, la céramique italienne ne peut être bien jugée que dans les musées étrangers, à Londres et à Paris surtout. En revanche les archives de

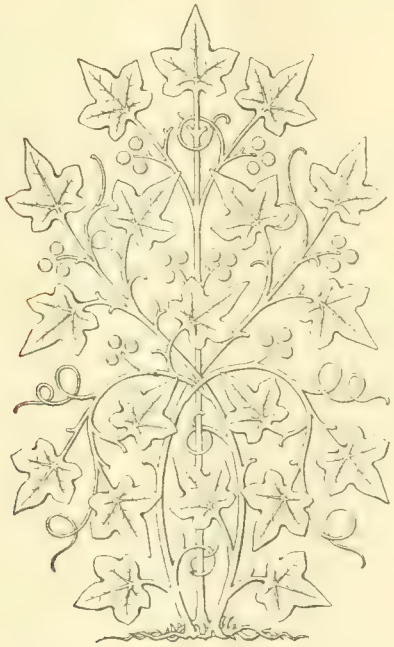
1. Je ne puis reproduire ces deux bannières, les photographies n'ayant pas été faites.

l'Italie sont très riches en documents sur les fabrications locales; elles n'ont pas été encore suffisamment explorées à ce point de vue. S'il a paru quelques bonnes monographies sur les majoliques, on trouve dans d'autres publications la preuve que les auteurs se sont souvent copiés les uns les autres, sans s'être vérifiés; de là des erreurs persistantes : c'est ainsi qu'on a fait connaître des fabriques qui n'ont jamais existé et que d'autres, dont l'existence est certaine, ont été passées sous silence.

Il y aurait encore à dire sur Citta di Castello, mais il faut se borner; la localité possède quelques galeries particulières dont la plus importante est celle du palais Mancini; elle renferme des œuvres de Giotto (?), d'Albertinelli, de Signorelli, d'Andrea del Sarto, de Raffaello del Colle. Il est rare hors de Rome et de Florence de trouver en Italie une collection particulière de cette importance.

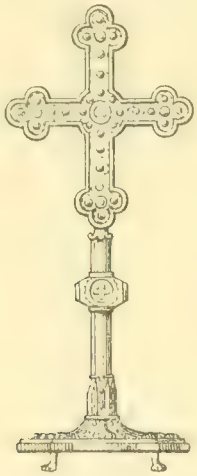
GERSPACH.

(A suivre.)



Reliques de Constantinople (Suite).

LA relique reçue par saint Louis en 1239 des mains de ses ambassadeurs envoyés à Constantinople, était assurément loin d'être entière. Si la portion la plus importante, celle que Baudouin céda à saint Louis, fut fort probablement apportée à Byzance en 1063 [1], il semble hors de doute qu'un certain nombre d'Épines était, dès les temps les plus reculés, conservé dans le trésor des Empereurs. C'est de là que vinrent et l'Épine que saint Germain tenait de l'Empereur, au retour d'un pèlerinage en Terre-Sainte, vers 565, relique que nous



Reliquaire de la sainte Épine de Saint-Germain-des-Prés.

retrouverons pendant tout le moyen âge à Saint-Germain-des-Prés, et les huit Épines envoyées par Irène, vers 798 ou 799, à Charlemagne, qui furent déposées dans la basilique d'Aix-la-Chapelle. Ce sont elles, qui jusqu'à la prise de Constantinople, jouèrent un si grand rôle dans les présents des rois de France, qu'on crut que Charlemagne avait reçu une part considérable de la Couronne. Nous sommes aujourd'hui fixés. J'en ai raconté les pérégrinations [1] : il suffira donc de rappeler que ce nombre de huit, nous est révélé par un inventaire d'Aix de 804, copié au XVIIIe siècle par dom Grenier dans un très vieux manuscrit de Saint-Denis, et d'indiquer en quelques lignes les sanctuaires où, dans le cours des siècles, elles furent successivement déposées.

Quatre furent données par Charles le Chauve, en 887, à l'abbaye de Saint-Corneille de Compiègne.

Une fut envoyée par Hugues Capet, en 927, à Athelstan, roi d'Angleterre, qui la donna à l'abbaye de Malmesbury [2].

Une fut offerte, vers 1160, par Louis VII à l'infante Sancie, qui la déposa au monastère de Saint-Pierre de l'Épine, en Espagne.

Une fut adressée par Agnès de Méranie, vers 1200, à l'abbaye d'Andechs.

Une enfin était à l'abbaye de Saint-Denis, à qui Charles le Chauve l'avait donnée, ainsi que le constate son épitaphe.

Imperio Carolus Calvus, regnoque potitus
Gallorum jacet hic sub brevitate situs.
Plurima cum villis, cum clavo cumque corona
Ecclesiæ vivus huic dedit ille bona.
Multis ablatis nobis fuit hic reparator
Sequanii fluvii, Ruoliique dator.

C'est cette dernière que Louis VII avait fait enchâsser sous l'escarboucle qui lui venait d'Anne, grande-duchesse de Russie, sa grand'mère [3] et qui était conservée

1. *Comptes-rendus* de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres, 6 octobre 1899.

1. *Revue archéologique*, 1899.
2. *Revue de l'Art chrétien*, 1897, p. 299.
3. Suger, *Vie de Louis VI*, c. XXX.

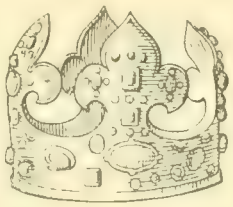
dans la couronne d'or, que Félibien a fait graver. C'est celle-là aussi, qui sera portée au berceau de Louis VIII, en 1191, par les religieux du couvent, lors de la maladie qui faillit l'emporter.

Si le reliquaire a été détruit, l'Épine du moins est parvenue jusqu'à nous. Cependant il nous est impossible de l'identifier avec certitude.

Saint-Denis en effet eut deux Épines.

Aussitôt après la prise de Constantinople, le partage du butin a lieu. Il se termine assurément avant le 22 avril 1205, terme extrême assigné par les chefs de l'armée : car nous voyons un premier partage, régulièrement fait, entre le 22 avril 1204 et le 9 mai. Si les évêques envoient alors dans leurs diocèses, ou emportent plus tard avec eux la part qui leur revient, l'Empereur distrait ses deux huitièmes légitimes de ces insignes trésors ; il puisera là les présents qu'il adresse directement en Occident. C'est ainsi que les *Grandes Chroniques de France* (1) mentionnent la remise, le 8 juillet 1205, par Philippe Auguste, à Henri, abbé de Saint-Denis, de l'envoi précieux que vient de lui faire l'empereur Baudouin. Parmi les reliques dont il se compose, nous trouvons une Épine, qui, jointe à celle de Charles le Chauve, est par conséquent la deuxième, vénérée dans le monastère.

Or, un prêtre très âgé, qui demeure dans l'Eure, au Mont-Haro, M. l'abbé Planchenaut, qui possède une Épine, voulait bien m'écrire en m'envoyant le dessin de sa relique, comment deux Épines, sauvées du pillage de Saint-Denis à la Révolution, enterrées d'abord dans le fumier, oubliées pendant plus de vingt ans dans le grenier du presbytère d'Herblay (Seine-et-Oise), retrouvées par l'abbé Chaplain, curé d'Herblay, étaient arrivées, l'une en sa possession, l'autre au Monastère de la Trappe de Soligny, où elle est aujourd'hui dans un reliquaire, accompagnée de fragments de joncs détachés de la Couronne de Paris par le cardinal Guibert, qui seuls, alors ont leur authentique. Quelle est des deux, l'Épine de Charlemagne, quelle est celle de Baudouin ? Il est certain que l'abbé Planchenaut ne soupçonnait pas, en m'indiquant l'origine de son Épine, que c'était à un



Couronne-reliquaire de Saint-Denis.

problème historique des plus intéressants qu'il touchait, et que la relique qu'il possédait se rattachait de si près à l'histoire des Croisades.

Soissons, 1205. — Ne serait-ce pas par hasard le même envoyé qui aurait rapporté l'Épine de Philippe Auguste, et celle que, le 5 juillet 1205, l'église de Notre-Dame de Soissons recevait de la part de son évêque Nivelon de Cherisy, qui devait mourir au retour, à Bari, en 1207 (1) ; les deux dates sont si rapprochées, qu'on ne peut hésiter un instant à croire que ce fut, sinon le même personnage, tout au moins la même ambassade, car on ne doit pas encore songer à un retour de croisé, qui fut chargé des deux apports. La relique de Soissons a disparu.

Mont Saint-Quentin. — Suivant Du Cange, le fragment de la couronne d'épines du Mont Saint-Quentin lui aurait été don-

1. Riant, II, p. 235.

1. Riant, I, 7 ; II, 191, 236, 237.

né par Nivelon, évêque de Soissons, à son retour de Constantinople ; d'ailleurs voici le passage qui lui consacre Du Cange (1).

« Mais puisque je suis sur cette matière, je veux donner icy les vers et une inscription qui sont écrits et gravéz sur le plus grand et le plus rare reliquaire d'entre ceux qui contiennent des morceaux de la vraye Croix, qui soit en France. Le monastère du Mont-Saint-Quentin le possède, et l'on tient par tradidive, qu'il leur fut donné par Nevelon, évesque de Soissons, à son retour de Constantinople, après sa prise par les François, en échange du bras de saint Morand d'Orléans, et de celui de saint Firmin, évesque et martyr. Il a de hauteur un pied sept pouces et demy et de largeur un pied quatre pouces. Il est travaillé à la grecque, avec de la marqueterie et des émaux et enrichy de part et d'autre de nombre de reliques et de figures de divers saints, dont les noms sont écrits. D'un coté, sont des portions de la vraye Croix, ajustées dans une figure de croix patriarchale, avec un Christ en croix, au milieu, en émail : au haut de cette croix, à chaque coté sont deux figures à demy corps, qui semblent estre de Notre-Seigneur et de la Vierge, enfermées chacune dans un rond : mais les caractères qui sont au-dessus de ces figures : sçavoir, dans la première : X. X. OAP. MI. dans l'autre ceux-cy : X. OAP. ΓAB. me font croire que ce sont celles de saint Michel et de saint Gabriel, dont les noms doivent estre ainsi désignez. O. AΓ. MI., c'est-à-dire ὁ ἅγιος ou ἄγγελος Μιχάηλ; O. AΓ. ΓAB., c'est-à-dire ὁ ἅγιος Γαβριήλ. A côté et à l'entour de la croix sont de semblables figures de saints qui y sont marquez par leurs noms en cette sorte : ὁ προφήτης Ζαχαρίας· ὁ προφήτης Σαμουήλ· ἅγιος Πέτρος. Ἅγιος Κωνσταντῖνος. Ἅγιος Ἀναστάσιος· ἅγιος Ἰωάννης Καλυβήτης. Ἅγιος Μεθόδιος, ἅγιος Ἀντώνιος, ἅγιος Εὐθύμιος, ἅγιος Σαββᾶς, où le mot d'Ἅγιος est figuré par un A, enfermé dans un O, comme en la vraye Croix de Nostre-Dame d'Amiens, que j'ay expliquée ailleurs. Aux bordures du reliquaire, il y a d'autres figures avec les caractères : ἅγιος Ἀρσένιος· ἅγιος Κλίμης· ἅγιος Ὀνούφριος· ἅγιος Παυλος ὁ Κλεομᾶς, ἅγιος Ἀνδρέας ὁ Κρίτης· ἅγιος Ἐφραίμ· ἅγιος Ἀρκάδιος· ἅγιος Ξενοφῶν· ἅγιος Ἰωάννης. Aux côtez de la croix qui est double ainsi que j'ay remarqué, il y a plusieurs petits creux, avec ces inscriptions et ces vers qui marquent les reliques qu'ils contiennent : Ἔσχηκε Χριστοῦ σπαργάνων μικρὸν μέρος. Ἥλων ἔσω τῶν σεβαστῶν τι τρύφος. Σωὴν κἂν τῷ βλύζον αἷμα τῷ κόσμῳ. στέφους ἀκανθίνου δὲ κἂν τῷ τμήματα. Τίμιος λίθος ἐκ τοῦ κρανίου. Λίθος ἐκ τοῦ τάφου. Ἐκ τῆς τοῦ Χριστοῦ φάτνης : c'est-à-dire en latin, à la lettre : « Habet seu continet Christi fasciarum parvam partem. Intus est particula venerandorum clavorum. In hoc est etiam sanguis (Christi) vitam dans mundo. Et in hoc sunt segmenta coronæ spineæ. Venerandus lapis ex Calvaria. Lapis ex tumulo. Ex Christi præsepio. » A l'autre côté de ce reliquaire, il est une figure de croix patriarchale empreinte et faite d'émail, au-dessus de laquelle et aux côtez de la petite croisade, sont écrits ces vers qui marquent le nom du moine qui a fait faire ce reliquaire et à qui il appartient :

Οἱ τὸν δὲ προσκυνοῦντες εὐσέβει νοί
Καὶ τῷ λόγῳ φέροντες ὑμνὸν εὐμενῆ,
Εὔχεσθε κἀμοὶ τῷ μοναχῷ Τιμοθέῳ,
Ὅπως γένηται μοι βοηθὸς καὶ λιμὴν,
Ῥύστης τε τῶν πολλῷ τάχει μου πταισμάτων.

Vos qui mente pia hoc sacrum lignum adoratis,
Et Verbo hymnum benevolum offertis,
Orate, et pro me monacho Timotheo,
Ut sit mihi adjutor et portus,
Et me confestim a peccatis meis liberet.

Entre les deux croisades il y a quatre figures représentées dans des ronds avec ces caractères : ἡ σταύρωσις, ἡ ἀποκαθήλωσις. ὁ τάφος. ἡ ἀνάστασις. Acropolite remarque que les Grecs avoient coutume d'orner ces phylactères où ils enfermoient le bois sacré, de diverses reliques de saints : j'en omets le passage, de crainte d'ennuier le lecteur par une trop longue digression. »

1. *Dissertation sur l'histoire de saint Louys*, dans *Glossarium* (édit. Fabre), t. X, p. 92.

Troyes. — Fort nombreuses étaient les Épines que renfermaient les différents sanctuaires de Troyes. Nous rencontrons, en effet, dans les diverses églises, sept reliquaires contenant des fragments de la sainte Couronne (1). Aujourd'hui, à la cathédrale on voit une Épine qui vient de Saint-Urbain, mais l'inventaire de Saint-Étienne de 1319 relate :

« Item de spinis coronæ Domini, in quodam vase

1. Nioré (L'abbé), *Inventaires des principales églises de Troyes*. Troyes, Dufour, 1893, 2 vol. in-8°.

de cassidonio gemmato, ornato inferius et superius de auro, involuto in cendallo [1], »

tandis que l'inventaire de 1700 porte :

« L'image de sainct Estienne habillé en diacre, d'argent doré ronde-bosse, haut de quinze pouces sur cinq de diamètre, garni de pierreries, de plaques cizelées et fleurs d'argent doré, tenant à la main gauche un texte garni de petites pierreries, et une palme d'argent doré et de la main droite un cristail de roche long de trois pouces et demy sur un pouce de large taillé à huit pans, garni d'argent doré aux deux bouts, dans lequel il y a de la Couronne d'Épines et du bois de la Croix de Notre-Seigneur. Il y a sur la teste une couronne en argent doré de trois pouces et demy de diamètre, garni de filigrane et de pierreries, savoir : quatre pierres bleues, quatre grenats, deux amétistes, deux pierres vertes et quatre perles. Sur la teste du saint, il y a trois grosses pierres, savoir : deux saphirs et une amétiste. Au collet il y a douze pierres, savoir une émeraude, deux amétistes, trois grenats, deux grands saphirs, deux petits saphirs et deux diamans. A la manche droite, il y a six pierres, savoir : un diamant, une pierre verte, un saphir bleu, un grenat, une amétiste et une agatne orientale. A la manche gauche il y a six pierres, savoir : un rubis, une amétiste, une pierre bleue gravée, deux pierres vertes et un saphir. Au manipule, il y a quatre pierres, savoir : deux rubis, une amétiste et une cornaline gravée. Au texte il y a treize petites pierres fines et cinq perles. A la bordure du devant de la dalmatique, il y a vingt-deux pierres, savoir : quatre rubis, sept amétistes, deux pierres bleues gravées, un diamant, quatre cornalines et une gravée en cachet, une agathe, deux pierres bleues, une verte, une rouge, et une turquoise. A la bordure de derrière, il y a vingt-quatre pierres, savoir : trois rubis, trois amétistes, trois pierres vertes, une crisolite, deux pierres bleues gravées en cachet, un saphir, quatre cornalines et trois turquoises. L'image est sur un pied d'estail octogone de cuivre doré, au milieu du devant duquel il y a un verre, au travers duquel on voit la relique du saint ; à l'entour du pied d'estail, il y a sept pièces d'émail ; sur le bronze doré, au-dessus des émaux, il y a un rang de vingt pierres, savoir : un grand topase devant et une grande amétiste derrière, dix pierres vertes, quatre bleues, quatre rouges ; au-dessus des pierres il y a dix petits émaux dorez. Le piedestail a dix pouces de long et huit de large et six pouces de haut, et au bas il y a ces mots gravés.

« *Leipsana dum Stephani hac sacra veneraris in ede,*
« *Ille tibi Christum conciliat precibus*, 1585 [1]. »

Enfin dans un inventaire du XVIe siècle nous lisons :

« Ce sont les saintes reliques estans en l'église Sainct Estienne de Troyes. Que le vaillant comte Henry, fondeur d'icelle église et plusieurs autres seigneurs ont laissées et données à la dicte Eglise.....

Item des espines de sa saincte coronne. Et grand foyson de la vraie croix en nobles joyaux [2]. »

A l'église de Sainte-Madeleine, en 1535, on vénérait :

« Un reliquiere d'argent, à deux pilliers sur les quels est porté un tabernacle, le tout d'argent, auquel tabernacle est la saincte Epine et de la poitrine d'un sainct Innocent [3]. »

La description du reliquaire est plus complète dans l'Inventaire de 1595 :

« Ung petit reliquaire, en forme de châsse, attaché à deux pilliers, estant d'argent avec le bas, au devant duquel y a ung chappeau en forme d'espines, et ung petit tuyeau en forme de cristal, au milieu duquel y a de la saincte Espine de la couronne de Notre Seigneur, et au dessus dudict tuyeau une petite perle et six anges es environ [4]. »

En 1700, la cathédrale possédait également des reliques de la Couronne ; l'inventaire de 1700 porte :

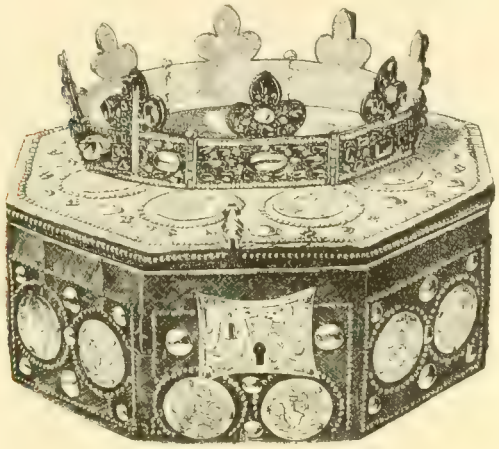
« Une croix d'or de deux pieds de haut et le croison d'un pied et demy, garny d'un très beau phylagramme, enrichie de pierres précieuses. Au milieu de cette croix, sont les reliques exprimées dans cette inscription qui se lit autour :

En ce cristal a des espines de la Couronne de Notre Seigneur, des pierres du sépulcre, du cotton dont on a torché ses plaies, des vestements Notre Dame ; ladite croix, ayant son baton, recouvert de teuilles, d'argent et la pomme de cuivre doré [5]. »

1. Nioré (L'abbé), *Inventaires des principales églises de Troyes.*

1. Nioré (L'abbé), *Inventaires des principales églises de Troyes*, p. 52.
2. *Ibid.*, p. 272.
3. *Ibid.*, p. 173.
4. *Ibid.*, p. 183.
5. *Ibid.*, p. 282.

Sauf pour l'Épine de Saint-Étienne, don du comte Henri de Champagne, mort en 1182, qui par conséquent ne provient pas de Constantinople, et pour celles de l'inventaire de la cathédrale de 1700, qui ne sont pas plus au Trésor en 1429 qu'en 1611, nous n'avons à fournir de renseignements sur les fragments de la Couronne que nous venons de rencontrer. Et cependant Garnier de Trainel, évêque de Troyes, qui présida au partage du butin et qui ne meurt à Constantinople que le 14 avril 1205, alors que les



Couronne d or de Namur.

parts sont faites depuis longtemps, n'oublia pas sa cathédrale. Nous savons qu'il envoie à Troyes le chef de saint Philippe, mais nous ignorons les reliques comprises dans la fête de la réception des reliques de Constantinople qui se célébrait chaque année le dimanche de l'octave de l'Ascension. L'*Adventus S. Coronæ* du 9 août n'est pas pour nous renseigner davantage, puisqu'elle s'applique au passage de la Couronne apportée de Venise à saint Louis le 9 août 1239. Il ne nous reste donc que des suppositions à faire, mais il est impossible de nier que celui-là, qui eut en sa possession les plus précieuses reliques des églises de Constantinople, ait envoyé à sa ville épiscopale des fragments de la relique qui était, entre toutes, regardée comme une des plus importantes. C'est pour cela que, malgré le silence de tous les historiens, nous avons cru devoir, à la date des premiers apports de Constantinople, classer, mais sans nous permettre de les désigner, les Épines de Troyes.

Namur. — C'est en mars 1306 que l'empereur Henry de Constantinople, envoie par Daniel des Caussines, à son frère Philippe, marquis de Namur, les reliques qu'il a détachées pour lui du trésor de Bucoléon. Parmi elles se trouvaient des Épines (1). En décembre 1207, Philippe en fait présent à l'église de Saint-Aubin ; nous les retrouvons dans l'inventaire du 18 mai 1218. Innocent IV, en 1249, le 17 mars, et Nicolas IV, en 1276, accordent des lettres d'indulgence à ceux qui la visiteront. Nous ne connaîtrions pas le nombre de ces Épines, si la couronne d'or envoyée de Constantinople, garnie de pierreries dans laquelle elles étaient renfermées n'était parvenue jusqu'à nous. Il est probable qu'à son arrivée en Occident Philippe fit exécuter pour la protéger, l'écrin octogone de cuir, orné de médaillons en cuivre émaillé qui la contient ; c'est un des spécimens les plus intéressants de la gaînerie du XIIIe siècle (2).

Longpré. — « Après la prise de Constantinople, s'y estant le dit Aleaume de Fontaines vaillamment comporté en plusieurs rencontres, avant que mourir envoya de la ville de Constantinople, comme par testament, à son Église de Longpré, par son aumosnier nommé Wibert, les saintes reliques qu'il avoit avec une pieuse diligence recherchées et reçües de plusieurs, parce qu'il estoit bien voulu de tous ; et peu après, comme un bon soldat de Jésus-Christ, en finissant sa vie, finit aussi ses glorieux travaux (3). »

1. Riant, II, 74, 81, 107, 139, 200.
2. Cette couronne et son écrin ont été exposés à Bruxelles en 1888 ; nous renvoyons pour sa description minutieuse à l'excellent catalogue de cette exposition où elle figure sous les n°s 50 et 51.
3. Riant, II, 14.

C'est ainsi que l'église de Longpré reçut, le 4 août 1206, un grand nombre de reliques, parmi lesquelles figurait une Épine (1). Malheureusement, parmi les reliquaires de Longpré qui sont parvenus jusqu'à nous, et qui ont été publiés par M. Dusevel (2), nous ne trouvons pas celui qui devait contenir la relique que nous étudions.

Bien que l'apport ait eu lieu le 4 août, le fête n'en était célébrée que « le dimanche après la Décollation de saint Jean-Baptiste (29 août), afin que plus commodément et en plus grand nombre, le peuple peust venir à telle solennité (parce que le dit jour, quatriesme d'Aoust est en une saison fort empeschée à la récolte). Et en cas que le dit jour de la Décollation de saint Jean se trouvast au dimanche, la dite feste de la réception seroit solemnisée le dimanche suivant » (3). Et le pape Eugène, l'an 1439, le 12 mars, expédiait de Bologne des lettres d'indulgence, pour ceux qui visiteraient les reliques de Longpré (4).

Courtrai. — C'est au clerc Simon de Beaumont (5), et non de Beaufort (6), qu'Henri, empereur de Constantinople, donna, en juillet 1207, les reliques de la chapelle de Bucoléon, que nous retrouvons énumerées dans un très vieil inventaire, sans date, de la collégiale de Courtray, ainsi conçu :

« Specificatio perantiqua relliquiarum ecclesiæ col-
« legiatæ Curtracensis.

« In parva aurea cruce. De ligno sanctæ Crucis
« D. N. J. C.

« In tabula aurea. De capillis Domini, de ligno sancte Crucis Domini, de sepulchro Domini, de purpura Domini, de pannis infantiæ Domini, de lapide in quo Dominus erat depositus de cruce, de presepio Domini, de spinea corona Domini, de arundine Domini, de veste Domini ipso vendito, de sindone Domini, de cunabulo Domini,de lapide montis Calvarie. »

M. le chanoine Van de Putte, doyen du district de Courtrai,a bien voulu me communiquer l'extrait suivant des Actes capitulaires de N.-D., du 11 août 1612 :

« Ante prandium. De reliquiis. In primis per litteras Henrici Imperatoris de data 1207, cum bulla aurea appendente, constat inter alias reliquias ipsum imperatorem dedisse cuidam Magistro Simoni de Bellomonte, reliquias de ligno Domini. Approbatæ per Reverendissimum (Mgr Michel d'Esne).

« Duæ laminæ argenteæ inauratæ, in quarum quidem una, sculptæ erant, litteris perantiquis, hæ inscriptiones : De spinea corona Domini, de arundine Domini, de cingulo Domini, de veste Domini, de lapide montis Calvariæ. In altera autem erant hæ inscriptiones sequentes : De ligno Domini, de purpurea Domini, de capillis Domini, de sepulcro Domini, de pannis infantiæ Domini, de lapide in quo Dominus positus erat de cruce, de præsepio Domini. »

En comparant cette nomenclature avec celle de la charte de l'empereur Henri, on constate que les reliques sont plus nombreuses que celles envoyées de Constantinople. Il est présumable qu'on y aura joint quelques unes des reliques qui étaient conservées dans la chapelle du château des comtes, à Courtrai, dont parle Baudouin IX dans sa lettre à Philippe d'Alsace, son oncle, datée de mars 1204. « *Nec non ob reverentiam reliquiarum, quæ karissimus avunculus noster Philippus, quondam Comes Flandriæ, dum peregrinationis suæ iter arriperet, ibidem deposuerat* (1). »

Depuis l'année 1612 il n'est plus fait

1. Ignace Joseph (Le P.) *Histoire ecclésiastique de la ville d'Abbeville*. Paris, Pelican 1646, in-4°, p. 432.
2. *Bulletin des Comités historiques*, t. IV, 1853 (archéologie), p. 84, pl. V.
3. Riant, II, p. 20.
4. *Ibid.*, p. 168.
5. *Ibid.*, t. II, 78.
6. Dehaisnes, *Hist. de l'art dans les Flandres*, p. 93.

1. *Cartulaire de l'ancienne église collégiale de N.-D. de Courtrai*, publié par Mussely (Ch.) et Em. Molitor, Gand, Annoot, 1880, in-4°, p. 25.

mention de ces reliques ; deux exceptées, celle des saints Cheveux et de la vraie Croix conservées encore actuellement à Courtrai.

Le phylactère d'or a disparu avant l'année 1578, car déjà alors existaient les deux tableaux de vermeil, dont nous venons de parler et qui n'apparaissent plus après la visite épiscopale de 1612.

Ces reliques n'avaient aucun office spécial. Elles étaient exposées aux grandes fêtes sur l'autel du chœur, dans un *ciborium*, dit un passage de l'inventaire de 1407, collationné en 1429 :

« Primo sunt tredecim reliquiæ nobiles, quæ in festis magnis ponuntur ad majus altare, computato jocali, vulgariter dicto : Ciborie.

Liessies. — Bien que les reliques de Liessies fussent appelées « *Constantinopolitanæ,* » il est évident, dit Brasseur (1), qu'un grand nombre était apparemment occidentales. Aussi, quand nous voyons que l'abbaye célébrait deux fêtes de ces reliques, ne faut-il retenir pour celles qui nous intéressent que la mention d'Usuard : « *Kalendis decembris, Laetiis adventus reliquiarum sanctarum ab urbe Constantinopolitana.* » Elles avaient été apportées en effet de Constantinople au monastère de la part d'Henri, empereur de Constantinople en 1208, par Thomas, moine de l'abbaye de Liessies, frère de Gérard de Walcourt, un des grands dignitaires de la Cour impériale. La lettre impériale (2) était jointe au diplôme de Théodore, archevêque de Jérusalem et patriarche de l'Orient, qui avait remis, par l'ordre de l'Empereur, les reliques à Thomas.

Mais ces deux pièces ne mentionnent que le saint Sang, le bois de la Croix et une *infinité* de reliques.

1. Brasseur (Philip.), *Lætiensis ecclesiæ cimeliarchum*, Mons, Havart, 1645, in-12, p. 73.
2. Riant, II, p. 82.

La liste de Rayssius (1), quoique très détaillée, est loin de nous donner les renseignements que nous fournit la plaquette si rare de Brasseur, consacrée au trésor de Liessies (2).

Elle nous donne d'abord quelques détails sur Thomas.

« ... Fuit in professione monachus et sacrista Lætiensis ecclesiæ ; cujus dum officii partes obiret, Constantinopolim vocatus petiit, indeque ditissimum reliquiarum thesaurum Lætias reportavit, anno, ut dixi, 1208. Tandem, vacante sede abbatiali, dignus inventus, qui præficeretur, electus est in abbatem anno 1225, uti latius demonstro in *Hannonia* nostra *Cœnobitica ex Chronico Lætiensi.*

« Hujus Thomæ frater fuit Gerardus Walcuriensis, Walcuriæ Dominus, cujus præclaram mentionem faciens Henricus in diplomate suo Lætiensibus dato, vocat eum primum inter Pretores suos. »

Brasseur décrit d'abord le reliquaire du Saint Sang, fermé par une monnaie byzantine que j'ai étudiée dans la *Revue de Numismatique* (3).

« Præterea videre est in repositorii venerabilis sacramenti suprema parte, undecim coronæ spineæ segmenta diversa magnitudine non minus medii digiti, decenti ordine ad similitudinem coronæ dis posita. »

« ... Illustratur eadem Thesauraria duabus aliis tabulis ex argento et auro compositis, figuram semiorbicularem et quadrangularem simul præ se ferentibus ; quibus notabilis magnitudinis portiones sanctissimæ Crucis includuntur, aptatæ in modum Crucis Hierosolymitanæ et ita adornatæ liberalitate et munificentia ill. ac nob. viri Equitis aurati Dom. Richardi de Blois, fratris germani Reverendi admodum Dom. Ludov. de Blois.

« Habentur præterea 32 particulæ ejusdem sanctissimæ Crucis...

« Similiter in hisce tabulis videre est octo particulas Coronæ spineæ reconditas octo consimilibus ante dictis numismatibus...

« Alterum elegantioris recentiorisque formæ phylacterium, argento inaurato cura et jussu Rev. admodum P. Lud. Blosii elaboratum, superiori parte

1. *Hierogazophylacium Belgicum*, p. 273.
2. Brasseur, *op. c.* p. 96.
3. 1898, p. 382.

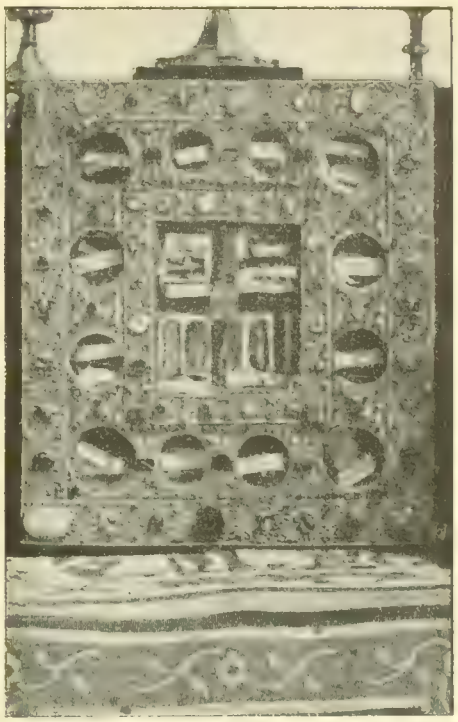
« speciem quadratam exhibens, cum imagine Salvatoris « subeunte vicem coronidis, has sub vitro rotundo « reliquias ejusdem repræsentat.

« A parte sui anteriore : de Corona spinea, de con- « creto Sanguine Domini Jesu... »

Nous trouverions donc ainsi à Liessies vingt Épines de la Couronne. Il est peu probable que l'Empereur ait détaché en une fois, semblable portion du trésor de ses reliques. Il doit en être ici comme de la portion de la relique d'Andechs ; une Épine authentiquement byzantine aura vu arriver dans son reliquaire au cours des âges, de 1208 jusqu'à Louis de Blois (1534), d'autres Épines, de source inconnue, qui auront ainsi bénéficié dans la suite, du voisinage d'une relique d'illustre origine.

De ces Épines, il n'en resterait aujourd'hui que bien peu : un reliquaire, que Dom Macquart, sous-prieur de l'abbaye, aurait déposé à l'église de Méricourt-Village (Pas-de-Calais), qui contient trois fragments de la Couronne, puis une croix-reliquaire avec un fragment de la Couronne, donnée, à la Révolution, par les religieux à M. Lardin, maïeur de la commune de Froid-Chapelle (Hainaut belge). Elle vint par héritage entre les mains de son beau-frère, M. Humbert Mandelier, qui la légua à sa veuve, actuellement madame Vve Michaux.

Halberstadt. — Riant (1) a montré l'importance qu'il convenait d'attacher au récit de l'Anonyme d'Halberstadt, qui nous fait connaître le rôle joué par Conrad de Krosigk, évêque d'Halberstadt, dans la quatrième croisade. Nous n'avons donc qu'à signaler, parmi les reliques apportées par Conrad, en septembre 1208, à sa cathédrale, l'Épine qui figure parmi la longue liste des souvenirs de Constantinople. La fête de susception instituée par l'évêque, le 17 août, ne paraît pas avoir été de longue durée (peut-être parce qu'elle tombait dans l'octave de l'Assomption). Si on trouve encore dans le Bréviaire de 1515, l'hymne « *Aeterno regi gloria, devota laudum cantica* (1), » le *Missel* d'Halberstadt du XVIe siècle ne signale d'autre *adventus reliquiarum* que celle du 9 mai. Tous les re-



Reliquaire d'Halberstadt.

liquaires de la IVe croisade sont encore au « Dom Schatz » d'Halberstadt (2). Le « Reliquien Tafel » qui renferme l'Épine de la Couronne connue sous le nom de *Tabula Theodolfi abbatis* en est un des plus précieux joyaux. Elle contient du bois de la vraie Croix, de la Couronne d'Épines, des Cheveux et du Corps du Sauveur, des reliques des douze apôtres et quelques autres reliques.

1. T. I, p. liv, 3, 10 et s.

1. U. Chevalier, *Repertorium hymnologicum*, 679.

2. Hermes (E.), *Der Dom zu Halberstadt*, Halberstadt Kock, 1896, in-8°.

Amalfi. — Une inscription d'Amalfi, reproduite par Riant (1), conserve le souvenir du don des reliques apportées de Constantinople par le cardinal Pierre Capuano, chargé par Innocent III, au moment de la IVe croisade, de tenter la réunion des églises grecque et latine. En 1208, il quitte Constantinople, revient en Italie escorté de neuf navires amalfitains portant des reliques, entr'autres le corps de saint André, apôtre. Débarqué à Gaete, il envoie les neuf navires à l'archevêque d'Amalfi, Mathieu Capuano, son oncle. Un certain nombre de reliques fut déposé dans l'abbaye cistercienne de Saint-Pierre ; un inventaire de 1504, dressé par le notaire François de Galifis, nous les fait connaître.

« In primis, intus quandam grictam, in qua est quedam cancella ferrea, conservantur infrascripte reliquie, in qua cancella sunt claves due cum cathenaciis.

« In quodam vase cristallino de Sanguine Christi.

« In alio vase cristallino de spina Corone Domini nostri Ihesu Christi.

« De ligno sancte Crucis in duabus partibus, quarum partium una est in cruce argentea et alia est intus dictam cancellam, que crux est intus ipsum cancellum (2). »

Corbie. — Au nombre des cinquante-quatre reliques qui sont données par Robert de Clari à l'abbaye de Corbie, figure dans le *Rotulus* du XIIIe siècle « *De Corona Domini in duobus locis* (3). Et Cocquelin (4) décrit ainsi un des reliquaires, qui les contenait :

« Hic est crux argenta, pedalis altitudinis, affabre elaborata, cum suo operculo item argenteo, in cujus medio cernitur crux ex ligno veræ Crucis, altitudinis quincuncealis et latitudinis polluaris. Hoc reliquiarium continet etiam fragmenta,

de Corona Domini,
de Sudario,
Tunica,
Spongia ejusdem,
de Indumentis, zona, velo B. M. V.

L'inventaire du XVIIIe siècle qu'a publié M. Dusevel (1) reproduit à peu près la même description ; mais plus loin nous trouvons un autre petit reliquaire de la sainte Épine qui offre également tous les caractères d'un phylactère du XIIIe siècle :

« Sous le pied du buste de saint Lucien (troisième gradin à droite) on voit attaché au même gradin sur lequel ce buste est posé, un cristal quadrangulaire qui renferme quelques particules du bois de la vraie Croix et de la Couronne d'Épines de Notre-Seigneur et d'autres reliques désignées en vieux caractères sur le couvercle. »

Ce sont sans nul doute les « *in duobus locis* » du *Rotulus*. Des inscriptions gravées sur les reliquaires mêmes de Corbie (2) ne permettent aucune hésitation. Il en demeure une cependant, relative à la date de la donation. Celle admise est 1213 ; mais cela veut-il dire que Robert de Clari n'apporta les reliques qu'en 1213? L'inscription de la croix dit très nettement : « Que ces reliques prises en la Sainte-Chappelle à Buche de Lyon (Bucoléon), el palais de l'Empereur, Robillard de Clari les apporta en cel tems que li quens Baudeuwins de Flandre la fust empereur, » vers 1206 donc, puisque Baudouin est fait prisonnier par Calo Jean, roi des Bulgares, le 14 avril 1205 et qu'il meurt en prison à Tribonis en juillet 1206. Et nous aurions pour nous encourager dans cette voie, le *Martyrologe* de du Saussay, qui indique au 18 octobre 1206 la *veneratio S. Iconis* (Rob. de Clariaco). L'*exceptio re-*

1. T. II, p. 180.
2. Renseignements fournis par M. Camera, l'auteur de l'*Histoire d'Amalfi*, Naples, Stamperia e Carteria del Fibreno, 1836, in-8°.
3. Riant, t. II, p. 198.
4. *Historia Corbiensis*, éditée par Garnier, Amiens, Duval et Herment, 1847, in-8°, p. 11.

1. *Hist. abrégée du trésor de l'abbaye de St-Pierre de Corbie*, Amiens, Lemer, 1861, in-12° pp. 46 et 64.
2. Riant, t. II, p. 175-6.

liquiarum LIV, du 17 juin c. 1213 (1) deviendrait alors la date de la mort de Robert de Clari, qui, malgré la richesse de ses présents, ne figure pourtant pas à l'obituaire de l'abbaye. Du Cange et quelques autres supposent que Robert de Clari rapporta les reliques en 1208, mais je n'ai pu trouver sur quels documents ils se basaient. Il ne reste qu'une explication possible au don de 1213 : c'est que Robert de Clari meurt à cette époque et qu'il lègue à l'abbaye, à cette date, les précieux reliquaires qu'il avait apportés quelques années auparavant.

Le texte de Bonnefons (2) doit-il nous laisser supposer que Robert de Clari avait volé les reliques qu'il offrait au monastère ? Outre que le passage de Bonnefons ne me semble préciser aucune accusation personnelle, mais bien plutôt générale, la composition à peu près uniforme des reliquaires rapportés de la quatrième croisade où se retrouvent toutes les reliques auxquelles les croisés pouvaient attacher du prix, est un caractère à peu près certain d'authenticité en même temps que d'origine avouable. Pour éviter les jalousies, quand les parts principales furent distribuées, il est plus que probable qu'on fit, pour récompenser les hauts faits des chevaliers, des tableaux-reliquaires, dont quelques-uns, comme celui d'Halberstadt, sont parvenus jusqu'à nous, et qu'ils furent offerts en souvenir aux croisés qui rentraient dans leur pays. Pour Jérusalem, nous avons de même des tableaux d'une composition toujours identique qui nous permet de déterminer presque sans hésitation leur provenance de Terre-Sainte. Cette réunion de reliques que nous pourrions à peu près énumérer d'avance est bien de nature à faire voir que c'est un don et non pas un vol pieux, qui a fait parvenir ces reliquaires aux mains de leurs possesseurs ; il en va tout différemment des reliques séparées. La belle étude de Riant sur les *Dépouilles religieuses enlevées à Constantinople*, ne saurait nous laisser de doutes à cet égard (1).

1. Riant, t. II, p. 295.
2. *Ibid.*, p. 240.

Clairvaux, entre 1224 et 1232. — L'inventaire de Clairvaux publié d'abord par d'Arbois de Jubainville, puis par Riant (2), nous fait connaître l'origine des Épines que nous trouvons dans le trésor de l'abbaye. Elles venaient de Constantinople, d'où un moine, nommé Hugues, naguère abbé de Saint-Ghislain, puis chancelier de Romanie, chapelain de Sainte-Marie de Bucoléon (3), les avait apportées du trésor de l'empereur Henri. Il y avait d'abord un tableau de reliques, certainement exécuté en France, puisqu'on y voyait la Croix d'Amaury, roi de Jérusalem, la vraie Croix d'Artaud, templier, les Épines prises à la Couronne par Hugues lui-même, ainsi que d'autres précieux souvenirs apportés par le même moine.

On trouvait aussi au trésor, un vase d'argent, exécuté pour sainte Hélène; l'empereur Henri l'avait également envoyé à Clairvaux par Hugues: il contenait, entr'autres reliques précieuses, du fer de la Lance et des Épines de la Couronne.

Enfin dans une châsse, en forme d'église, il y avait du jonc marin du Seigneur, que l'empereur Henri avait envoyé par Artaud ; et ce reliquaire contenait un petit phylactère où se trouvait une Épine entière de la Couronne du Seigneur.

1. Paris, 1875. Extrait des *Mémoires des Antiquaires de France*, t. XXXVI.
2. T. II, p. 193.
3. Riant, t. I, p. clvij, clxviij, clxix.

Olmutz, commencement du XIIIe s. — La date de la donation d'une Épine au trésor de la cathédrale d'Olmutz est bien de nature à faire supposer qu'elle provient de la quatrième croisade. On lit dans l'inventaire de 1413 (1) :

« Item, alia Crux de onichio, cum pede cristallino habens crucifixum aureum, bonos quatuor saphiros cum margaritis in quatuor partibus et alias plures gemmas et retro in dorso illius crucis est una spina de Corona Domini quam dedit Robertus episcopus huius ecclesiæ, qui etiam tumbam sancti Christini fecit et decoravit et duos cantharos pro crismate de quibus supra fit mentio, fieri fecit et dedit. »

Robert fut évêque d'Olmutz de 1201 à 1240.

Dans le même trésor, se trouvaient d'autres Épines : l'un des reliquaires qui les contenaient avait été donné par le roi de Hongrie, l'autre avait été offerte à l'église vers 1398 par Wenceslas, patriarche d'Antioche, chancelier de Wenceslas VI, roi de Bohême. Elle était enfermée dans un petit cristal, scellé du sceau du patriarche ; celle-là venait sans nul doute de Jérusalem.

Vicence. — Parmi les Épines détachées de la Couronne par saint Louis, nous avons vu figurer celle de Vicence, donnée par le roi de France en 1259, à Barthélemy de Bragance. Mais la ville de Vicence possédait, depuis 1243, deux Épines qui venaient de Constantinople. Elles étaient dans une Ycone, dont un manuscrit de 1376, de la bibliothèque de Vicence, écrit par P. Z., nous a conservé la description en même temps que l'histoire :

De Ycona.

« Postea, transacto aliquo tempore, volens Deus qui solus est liberalis secundum philosophum, superabundare in datione et perficere quod inceperat, inspiravit cuidam Dominæ de Veneciis, nomine Philippa, que fuerat uxor quondam domini Marini Mauroceni de Veneciis, que daret, et donaret predicto domino episcopo Bartholomeo, pro predicto conventu quamdam yconam de ligno ebano. In qua est de vero ligno Crucis, insertum tabule per modum crucis et circa eam ex utroque latere sunt decem thece argentee cooperte christallo, sacris reliquiis ornate, cum grecis nominibus impressis, scilicet : sanctorum Petri apostoli, Andree, Matthei evangeliste, Tymothei martiris et Georgii martiris ex latere primo seu dextero, sanctorum Pauli, Bartholomei, Symonis apostolorum, Luce evangeliste, Pantaleonis, ex latere sinistro. Et subtus crucem in fine est de purpura et de spongia, et de Corona Dominica due spine in theca una sub cristallo spectabiliter et ordinate disposite. Hanc yconam predictam domina Philippa in presentia domini episcopi Castellani et multorum nobilium de Veneciis asseruit eumdem nobilem virum suum rationabili modo in Urbe Constantinopoli habuisse pro subventione, quam tempore necessitatis exhibuit Imperio Romaniæ et ad civitatem Venetorum de Urbe ipsa postea transtulisse et de hoc coram predictis fidem fecit ipsa per litteras quondam domini Roberti Constantinopolitani Imperatoris et domini Patriarche ejusdem urbis, et multorum episcoporum et religiosorum cum sigillis suis roboratis. In quibus ipsi de predicta ycona et ligno crucis et reliquiis quomodo fidele testimonium perhibebant et quod per incuriam et negligentiam fuissent amissæ, sic et sepe dicta domina studuit enarrare. Hoc videns et audiens predictus episcopus castellanus, una cum aliis nobilibus se subscripsit et sygillum suum apposuit et hoc instrumentum est in deposito, quod vidi et legi cum predictis sygillis. »

Et le frère Z[anebonus de Monticulo Majoris], car c'est assurément le rédacteur de cette narration, qui fut syndic de 1344-1363, a presque littéralement copié l'acte de reconnaissance de Pierre, évêque de Castelli, dont nous retrouvons l'original à la bibliothèque de Vicence, dans un volume intitulé *Oggetti di Culto*, t. I, n° 56 dell'archivio dei Padri Dominicani di S. Corona. Il y a seulement ajouté la description du reliquaire que l'évêque n'avait pas insérée dans sa charte de 1343 (1).

1. *Notizenblatt*, t. II (1852), pp. 146-150.

1. Documents dus à la complaisance de M. P. Barichella, bibliothécaire de Vicence.

Lille. — On ne sait quand a commencé le jeu de l'Épinette : on en fait remonter l'origine à saint Louis. Quoi qu'il en soit, ces jeux étaient en vigueur en l'année 1283.

« En 1338, Philippe, roi de France, donne privilège aux Lillois de continuer ces jeux. Celui qui estoit créé Roi portoit cette qualité toute l'année. On l'appeloit le Sire de Joye : le premier qu'on trouve est Jean le Grand en l'année 1283.

« Les Rois de l'Épinette alloient tous les ans aux Dominicains honorer la sainte Épine qui estoit dans ce temps-là dans une grande vénération. Cette précieuse relique avoit été donnée par Jeanne de Constantinople à F. Jacques de Hales, religieux de ce couvent et confesseur de cette princesse. »

Voilà ce que l'histoire [1] nous apprend de l'Épine que Rayssius remarquait chez les Dominicains de Lille.

Une autre Épine se trouvait à la collégiale de Saint-Pierre. Millin nous a conservé le dessin du reliquaire qui la contenait. Mais nous n'avons sur ses origines que des présomptions. Les leçons du *Bréviaire* de Saint-Pierre, éditées par Riant [2], parlent des nombreuses reliques possédées par la collégiale, auxquelles Gautier de Courtrai, chancelier de Baudouin, vint, après la mort de l'Empereur, ajouter un beau morceau de la vraie Croix. Est-ce à lui qu'il faut également rapporter le don de la sainte Épine que nous rencontrons ici ? En tout état de cause, nous ne devions pas omettre de la signaler.

Beauvais. — En 1249, Guillaume des Grez, évêque de Beauvais, donnait à sa cathédrale une croix d'argent doré dans laquelle étaient du bois de la Croix, des Épines de la Couronne du Sauveur.

C'est très probablement l'Épine que nous retrouvons sous le n° 573 de l'inventaire de 1471.

1. [Thiroux], *Histoire de Lille et de sa Chatelenie*. Lille, Prévost, 1730, in-12°, pp. 168-173.
2. T. II, p. 8.

« Item une couronne d'or bien riche et bien ouvrée de belle pierrerie en laquelle est une espine de la Couronne de Nostre Seigneur. »

On ne la voit plus dans l'inventaire de 1685.

Quelle peut être son origine ?

En 1205, Philippe de Dreux, évêque de Beauvais, enferme dans une châsse de la cathédrale de très précieuses reliques. L'au-

Reliquaire de la collégiale de Saint-Pierre de Lille.

thentique nous a été conservé par Louvet [1], il n'y est pas fait mention d'Épine.

En 1206, Catherine, comtesse de Blois, suivant l'obituaire, fait présent au chapitre des reliques de saint Pierre et de saint André, qu'elle a reçues de Constantinople [2].

Il ne reste plus que Miles de Nanteuil, évêque de Beauvais, qui, étant parti pour la croisade en 1217, fut fait prisonnier, et

1. *Histoire de Beauvais*, t. II, p. 323.
2. *Ibid.*, 324.

rapporta après son élargissement de nombreuses reliques; et Louvet incline à croire que c'est de son retour que date cette croix plus tard donnée par Guillaume des Grez, son successeur, à son église.

CHARTRES. — L'inventaire de 1322, signale la relique suivante (1) :

« It. quoddam vas in quo reponitur de ligno sanctæ crucis, in quo vase debent esse reliquiæ quæ sequuntur.

De veste purpurea.
It. de panno quo coopertus fuit Jesus in cruce, circa renes.
It. de zona Beatæ Mariæ.
It. de pannis quibus fuit involutus Jesus prodiens ex utero Virginis.
It. spinæ Coronæ Domini.
It. de sanguine Christi.
It. de razura de clavorum Domini.
It. de sindone munda.
It. alia sainturia. »

L'inventaire de 1682 décrit le reliquaire de façon que nous ne pouvons douter de son origine byzantine (2).

« Il y a sur la colonne un tableau d'or d'environ six pouces, attaché avec un ruban, dans lequel est enchassée une croix à double bras recroisée faite du bois de la vraye Croix.

« Autour de cette croix, il y a une inscription grecque portant qu'au dedans de ce tableau, il y a une Épine de la Couronne de Notre Seigneur.

ΕΚ ΤΟΥ ΑΓΙΟΥ ΑΚΑΝΘΙΝΟΥ ΣΤΕΦΑΝΟΥ ΤΟΥ ΑΓΙΟΥ ΛΙΘΟΥ, ΑΓΙΟΥ ΗΔΟΥ ΡΗΝΙΣΜΑΤΑ, ΑΠΟ ΤΟΥ ΑΓΙΟΥ ΣΙΝΔΟΝΙΟΥ, ΤΟΥ ΠΟΡΦΥΡΟΥ ΙΜΑΤΙΟΥ, ΤΟΥ ΑΓΙΟΥ ΛΕΝΤΙΟΥ, ΑΠΟ ΤΗΣ ΤΙΜΙΑΣ ΖΩΝΗΣ ΤΗΣ ΘΕΟΤΟΚΟΥ, ΑΠΟ ΤΩΝ ΑΓΙΩΝ ΣΠΑΡΓΑΝΩΝ.

« De la Sainte Couronne, de la sainte Pierre, des raclures du saint Clou, du saint Linceul, de la Robe de pourpre, de la sainte Serviette de laquelle il se ceignit lavant les pieds à ses apôtres, de la Ceinture de la vénérable Mère de Dieu, des Langes sacrez. »

Nous reconnaissons là immédiatement un de ces tableaux d'origine orientale, que nous avons déjà tant de fois rencontrés, qui furent composés au moment de la prise de Constantinople pour récompenser les hauts faits des chevaliers présents à la quatrième croisade.

Le chanoine Étienne, rédacteur de l'inventaire, met en note : « On ne sait pas le nom de celui qui a donné ce tableau, quelques-uns veulent que ce soit un nommé Henry fils d'Arnou. » Ce renseignement, que jusqu'ici aucune autre donnée ne corrobore, n'est pas fait pour nous aider dans nos recherches. En tous cas, il doit paraître hors de doute que ce n'est pas là une Épine donnée par saint Louis : si elle avait été offerte par le Roi, comme celles dont nous avons retracé l'histoire, elle eût été placée *seule*, dans un reliquaire *français*.

MANDEVILLE, 1323. — Que le voyage de Mandeville soit authentique ou non, il n'est pas nécessaire qu'il soit allé en Asie, pour que la donation d'une Épine qui lui aurait été faite à Constantinople, alors qu'il vénère les reliques dans la chapelle des Empereurs, soit parfaitement admissible. Si c'est un simple compilateur, j'avoue que je trouve bien extraordinaire, que *seul*, il nous fasse connaître, ce qui est à peu près certain cependant, que les Épines étaient conservées à part.

« Et combien que je die que cette Couronne soit d'Espines, sachiez qu'elle est de jons de mer blancs qui poingnent come Espines. Car je l'ai vue et regardée mult diligamment par plusieurs fois et celle de Paris et celle de Constantinoble. Car ce fut toute une Couronne entortilliée et faite des jons. Mais on l'a desserrée et départie en deux : de quoy une partie est à Paris et l'autre à Constantinoble. Et si en ay une de ses précieuses Espines qui semble estre une espine blanche et celle me fut donnée par tres grant espéciallité, car il y a plusieurs brisées en on vaissel ou la Couronne gist, si comme les jons se debrisent quant on remue le vaissel pour montrer à grans seigneurs. »

---

1. Mély, *Le trésor de Chartres*, Paris, Picard, 1885, in-8°, p. 100.
2. *Ibid.*, p. 52.

Pavie, 1400. — Le passage de Jacques Gualla, que nous avons cité, à propos de l'Épine de Pavie envoyée par Philippe de Valois, donne la date de 1400 comme celle de la donation par Manuel II, Paléologue, empereur de Constantinople, d'une Épine, au duc Jean Galeazzo Visconti [1].

Bellune, 1471. — Ughelli signale ainsi l'Épine de Bellune.

« Cathedralis S. Martino consecrata nobilis priscæque architecturæ est, nobilium reliquiarum locuples, in quibus eminet spina coronæ Dominicæ ac brachium sancti Martini. »

Le savant bibliothécaire communal auquel je me suis adressé, a bien voulu rectifier ainsi le passage d'Ughelli. « C'est dans la cathédrale et non pas à Saint-Martin qu'il y a un autel de la sainte Épine où on conserve effectivement une Épine de la Couronne. Elle a été donnée en 1471 à l'église par Mgr Buffarelli, évêque de Bellune, qui l'avait reçue, quelques années auparavant, d'un religieux qui l'avait apportée de Constantinople. »

1. Cf. 1899, p. 484.

Huy. — Outreman se contente de signaler dans sa *Constantinopolis belgica* [1], comme apportée de Constantinople :

« Huum corone spineæ fragmentum. »

Nous consignons le passage sans autre commentaire.

Nous ne devons pas omettre en dernier lieu de mentionner l'Épine du trésor de Venise, renfermée dans un petit reliquaire *italien* [2], mais qui porte l'inscription suivante :

ΕΚ ΤΟΥ ΑΚΑΝΘΙΝΟΥ ΣΤΕΦΑΝΟΥ.

(A suivre.) F. de Mély.

1. Tornaci, Adriani Quinque, 1643, in-4°, p. 268.
2. *Annales archéologiques*, t. XX, p. 313.

Le trésor de l'église St-Ambroise à Milan[1].

LA face postérieure de l'autel est garnie de deux volets qui se ferment avec une serrure, et on les tire à soi à l'aide d'un anneau. De la sorte, l'autel devenait en même temps *confession*. Je ne pense

Étoffe persane (XIIe siècle), tapissant l'intérieur de l'autel d'or, a St-Ambroise de Milan.

pas cependant que jamais corps saints aient été inclus dans l'autel même. Comme à la basilique Vaticane, l'autel se trouvait en communication avec le sarcophage inférieur ; aussi la dalle qui le recouvrait était-elle percée de trous. Les jours où les volets étaient ouverts, le pieux pèlerin pouvait donc, en avançant la tête sous l'autel même, ainsi qu'on le pratique à St-Nicolas de Bari, se mettre plus directement en rapport avec les protecteurs qu'il venait invoquer (1).

En ouvrant nous-même ces volets, nous avons pu voir la disposition intérieure, qui est des plus curieuses. D'abord, les volets sont garnis d'une très ancienne étoffe que, pour la première fois, M. Rohault de Fleury a publiée dans le premier volume de la *Messe :* il a bien voulu nous en faire un calque fidèle, dont voici une réduction.

L'intérieur de l'autel est vide. Les quatre faces de métal, clouées sur des planches de bois, sont appliquées elles-mêmes sur de forts madriers qui forment l'armature. A l'extérieur, pour protéger le *paliotto*, sont disposées de grandes tables de bois, fermées à clef et reliées par des barres de fer, sage précaution contre les voleurs, puisque cette vaste pièce d'orfévrerie est ainsi établie d'une manière permanente.

L'étoffe que je vais décrire est épaisse

1. Troisième partie, voyez la 4me livr., p. 306 et la 6me livr., p. 502, 1899.

1. L'intérieur de l'autel a pu servir de *reliquaire*, et il est bien probable qu'on y conservait la dalmatique de S. Ambroise : ce serait, en effet, sa place normale. Je citerai deux exemples romains. A la fin du Ve siècle, le pape Symmaque mit une croix d'or, contenant de la vraie croix, dans la confession de l'oratoire de Ste-Croix, à St-Pierre : « In basilica beati Petri apostoli, oratorium Sanctæ Crucis ex argento, confessionem et crucem ex auro cum gemmis, ubi inclusit lignum dominicum : ipsa crux aurea pensans libr. decem » *(Lib. pontific.)*. L'autel du Saint des Saints, qui date du XIIIe siècle, s'ouvre aussi à volets : on y renfermait les chefs de S. Pierre et de S. Paul. L'inventaire de ce sanctuaire enregistre un autre autel formant armoire à reliques (X. B. de M., *Œuvr. compl.*, t. I, p. 437, n° 8 ; p. 440, n° 10).

et teinte en bleu, avec des ornements jaunes ou rouges. Je la crois d'origine persane et datant du XIIe siècle. Elle n'aurait donc pas été appliquée primitivement à l'autel et ne remonterait pas au delà de l'époque où l'inscription qui nomme Angilbert fut restaurée à la partie inférieure.

En rapprochant plusieurs parties de ce tissu un peu fragmenté, on arrive à reconstituer les éléments de la composition, qui devait se répéter toujours la même. Le sujet principal consiste dans de larges médaillons à fond bleu, dont la bordure est semée de perles, alternativement longues et rondes. A l'entre-deux des médaillons sont des ornements en forme de croix, dessinés par des passementeries, nouées au point de jonction et terminées, à la pointe, par une espèce de fleur de lis et, latéralement, par des feuillages jaunes, celui de droite seul étant rouge.

Après le premier cercle perlé vient un second cercle jaune, avec entrelacs ou torsades, pointillés au milieu. Entre ces deux cercles s'étale une succession de feuillages de fantaisie, qui affectent la forme de cœurs ou de pointes de lance, ornement nommé *mucro* dans les inventaires d'Anastase: tout cela se détache en jaune ou en rouge sur fond bleu.

Le bleu est encore la nuance du champ du médaillon, où apparaît un cavalier, lancé au galop sur un cheval jaune, dont un des sabots de devant, celui de droite, est rouge. Les oreilles de l'animal sont droites, sa crinière est bien fournie et le bandeau qui ceint son front offre un semis de croisettes. La bride bleue est rehaussée de perles, alternativement jaunes et rouges. La selle bleue est bordée de rouge, avec quelques agréments de même nuance bien dessinés. A la croupière pendent des médaillons, marqués d'une croix inscrite dans un cercle rouge ou vert.

Le cavalier est maigre et de taille élancée; sa tête est coiffée d'un bonnet persan, de forme pointue. Il tient un arc dans la main droite et se détourne pour décocher une flèche sur un lièvre, qui se redresse et le regarde en tournant la tête. Son vêtement bleu, à dessins jaunes, épouse les formes de son corps : les manches sont serrées aux poignets, un orfroi descend le long de la poitrine et, au côté gauche, on distingue une croix rouge formée de cœurs. Le costume se complète par un haut-de-chausses, des genouillères avec des ornements rouges et des jambières festonnées. Derrière lui flotte une écharpe rouge, qui fait contraste avec le ton jaune du vêtement.

En avant bondit un élan, à puissante ramure sur la tête : tout le pelage est semé de croix. Le fauve est mordu au ventre par un chien dont le collier porte une laisse que le cavalier a lâchée. En dessus, comme en perspective, une forêt est sommairement indiquée par un grand arbre dont les feuilles sont palmées et qui porte des fleurs à cinq lobes, des baies rouges et des grappes de raisin de même couleur. Dans l'air volent trois oiseaux: un aigle rouge, à pattes jaunes; une oie sauvage, à long cou et bec rouge et un autre oiseau, à queue rouge. En bas, un lion jaune se jette sur un cheval rouge à ventre jaune, marqué sur la cuisse d'un polygone jaune. Derrière, est un chien qui aboie et, en avant, un aigle jaune posé près d'un arbre. Le lion est percé d'une flèche.

Cette étoffe, vraiment curieuse et originale, est d'un bon style, surtout pour le cheval dessiné avec quelque élégance.

Je dois me contenter de cette description rapide : il appartient aux archéologues spéciaux de s'étendre davantage sur l'âge et la

provenance, le sujet n'étant pas douteux, puisqu'on y voit la triple chasse au vol, à l'arc et à courre [1].

8. L'autel d'or de Milan n'est pas inconnu en France [2], quoiqu'il n'ait pas été traité avec tous les développements que le sujet comportait. Outre les descriptions, déjà trop anciennes de Millin et de Petit, nous avons celles plus récentes de l'abbé Texier et d'Arcisse de Caumont, qui ont paru, la première, dans les *Annales archéologiques*, t. IV, pp. 285-287, et la seconde, dans le *Bulletin monumental*, 1858, t. XXIV, pp. 328-331 [1]; enfin, de Labarte, dans son *Histoire des arts industriels*, t. I, pp. 358-359 [2]; mais surtout de MM. Rohault de Fleury et Molinier, qu'on va retrouver plus loin.

L'étude de ce précieux monument est devenue également plus facile avec les planches de grand format, publiées en France et en Italie. Séroux d'Agincourt, dans le volume consacré à la *Sculpture*, donne successivement au trait, d'abord la face antérieure, pl. XXVI A, les deux côtés pl. XXVI B, et la face postérieure pl. XXVI C. Ferrario, dans les *Monumenti sacri e profani dell' imperiale e reale basilica di Sant'-Ambrogio in Milano* (Milan, 1824), consacre cinq planches à l'autel. Dessinées également au trait, avec un fond teinté, elles sont tellement identiques aux planches de d'Agincourt que c'en serait un *fac-simile*, si, en réalité, ce n'était une réduction, pour l'adapter au format du volume. Les trois premières planches montrent le de-

1. L'*Arte*, 1898, p. 73, a publié cette nouvelle d'après la *Perseveranza* de Milan, nos des 12 et 13 décembre 1897 :

« Nous attendons la publication qui sera faite, dans quelque temps, dans l'*Annuario delle Gallerie*, des dessins d'étoffes qui garnissent, à l'intérieur, les volets du *Pallio Ambrosiano* et les conclusions que pourra tirer, après un examen sérieux et les comparaisons nécessaires, Diego Sant' Ambrogio, qui fixera la date et la provenance de ces étoffes tenues pour byzantines et attribuées tantôt au VIe siècle, tantôt au VIIIe ou au IXe. Il rapproche le tissu du *pallio* du type dit *à ruota* qui sortait, aux XIe et XIIe siècles, des fabriques françaises, et croit que la scène de chasse représentée sur ces fragments a des particularités de l'art byzantin, qui sont en même temps des caractéristiques de l'art nouveau qui tendait à le remplacer par son développement en France. Ayant observé que le cavalier figuré sur ce tissu porte une croix palmée, de couleur rouge, sur la poitrine et que l'écu nobiliaire de la housse est rehaussé de trois fleurs de lis, il est amené par des raisons qui ne sont pas trop sûres, à affirmer que ces tissus ont été fabriqués en Occident, certainement en France, et que leur antiquité ne remonte pas au-delà du XIIe siècle. »

Nous sommes d'accord seulement sur la date de l'étoffe, qui est bien le XIIe siècle ; mais je nie formellement la fabrication française, qui ne peut s'étayer des trois fleurs de lis, car il ne s'agit pas là d'un meuble héraldique, puisqu'on les retrouve souvent sur les produits orientaux. La croix du croisé a seule une signification précise, sans pour cela forcer à reconnaître une origine occidentale et française, qui est loin d'être *certaine*.

2. Montfaucon, dans son *Diarium Italicum*, dit qu'il n'a pu voir, à son grand regret, parce qu'il fallait l'autorisation des chanoines, « pallium aureum figuris exornatum, ab archiepiscopo Anselmo Pusterla dono oblatum. » De la Lande, dans son *Voyage en Italie*, se contente de ces quelques mots : « Le devant d'autel est d'or et la bordure de vermeil... Il est garni de pierres précieuses et extrêmement riche. » Petit-Radel semble distinguer deux autels, lorsqu'il n'y a évidemment qu'un autel, mais à deux faces : « La table est ornée sur les côtés de plaques d'argent doré et d'autres d'or massif sur le devant. Celles-ci sont très minces et offrent en relief des faits religieux relatifs à la vie de S. Ambroise... Les curieux admirent encore le fameux pallium du grand autel, ouvrage qui date du IXe siècle. » (*Voyage historique dans les principales villes de l'Italie*, Paris, 1815, t. I, p. 47.)

1. Le tableau qui montre les inscriptions à leur place respective est copié sur celui de Ferrario : il eût été bon de le corriger par endroits pour mieux préciser l'orthographe et accuser la ponctuation.

2. Voici un extrait de cet auteur, dont le nom a quelque notoriété en archéologie. Après une description sommaire de l'autel il conclut ainsi : « Dans les faces latérales et dans la face postérieure qui sont d'argent, les sujets des bas-reliefs sont exécutés au repoussé ; les vêtements des personnages et quelques accessoires sont dorés. Les chatons qui sertissent les pierres précieuses, répandues à profusion sur toutes les faces de l'autel, sont faits avec beaucoup d'art ; une cordelière finement ciselée en détermine ordinairement le contour ; de légers filets granulés, des fleurettes et de petits rubans d'or les enrichissent. On trouve dans la face postérieure un assez grand nombre de médaillons d'émail cloisonné et qui renferment des figures en buste dont les carnations sont en émail blanc opaque et qui se détachent sur un fond d'émail vert translucide, cloisonné de dessins d'or.

« Il est évident que Volvinius était un élève des Grecs ou qu'il était sorti de ces écoles aristocratiques créées par les artistes byzantins venus en Italie, pour échapper à la persécution des empereurs iconoclastes. »

vant, les côtés et la partie postérieure de l'autel : sur la quatrième on a, de grandeur naturelle, le sommeil de S. Martin et, sur la sixième, sont reproduites douze variétés de plaques émaillées, plus six cabochons, vus de face et de profil, pour montrer la manière dont les pierres sont serties. Un des médaillons retrace un de ces disques des volets, où l'on voit une tête d'ange en émail cloisonné (1). Enfin l'autel est reproduit dans l'*Album des Arts au moyen âge* de du Sommerard, pl. XVIII.

De nos jours, toutes ces gravures, trop peu exactes pour donner une idée vraie du style, sont absolument insuffisantes pour l'étude : les seules bonnes sont dues au burin de M. Rohault de Fleury. Je fais des vœux pour qu'elles soient utilement remplacées par de bonnes et grandes photographies. Je ne dissimule pas que l'exécution en sera difficile, car la face antérieure est seule bien éclairée par la grande fenêtre percée dans la façade, mais à l'aide de la lumière artificielle, il n'est pas douteux qu'un artiste intelligent arrive infailliblement à un heureux résultat.

9. Quand une question est controversée au point d'amener des conclusions diamétralement opposées, de simples références ne suffisent pas, car le lecteur n'a pas toujours à sa disposition les ouvrages auxquels l'on renvoie et qu'il devrait consulter pour s'éclairer et former son opinion. Des citations intégrales sont alors nécessaires pour montrer sur quoi s'appuie l'argumentation de part et d'autre. Je ne reculerai pas devant cette exigence, dans l'intérêt des archéologues studieux. On va donc trouver ici dans leur entier les textes des spécialistes en émaillerie, me réservant toutefois de les annoter, pour en dévoiler le côté faible ou manifester la vérité à retenir qui s'en dégage. Il importe de les disposer selon l'ordre chronologique, afin qu'on voie nettement le progrès, le recul ou la stagnation des idées, car ces trois choses sont inhérentes à toutes les questions du même genre : ou l'idée, une fois émise, est accueillie sans contrôle, ce qui n'avance pas la science et plutôt la rend stationnaire ; ou quand la voie en avant a été ouverte, on doit soit la combattre, si elle n'est pas sûre, soit l'adopter, si c'est actuellement la meilleure ; mais passer à côté, c'est vraiment reculer.

a) Je ne reviendrai pas sur Labarte et Darcel, mentionnés plus haut et dont je n'accepte pas les opinions. J'arrive de suite à l'abbé Texier, qui, en 1856 (1), publiait dans l'*Encyclopédie* de Migne, son *Dictionnaire d'orfévrerie* (2), où, col. 197-199, on lit cette appréciation :

> Grâce à la courageuse résistance de ses magistrats, l'église de St-Ambroise à Milan possède une construction de ce genre (de Ste-Sophie de Constantinople). Cette œuvre, contemporaine d'Anastase, peut nous donner une idée des nombreux dons pontificaux enregistrés par lui. Sous un ciboire, formé de mosaïques (3) et de marbres précieux, s'élève l'autel, exécuté par Wolvinius et érigé par Angilbert, 57me archevêque de Milan. C'est un carré long, dont les quatre faces sont revêtues de lames d'or et d'argent, incrustés d'émaux et de pierreries. L'or fait le fond de la face antérieure.

1. Il faut citer encore Puricelli, *Monum. Ambros.*, p. 127, 134, qui donne un mauvais dessin, et Giulini, *Memorie spettanti alla storia, al governo ed alla descrizione della città di Milano*, Milan, 1854, in-8°, t. I, p. 181, qui ne reproduit que les deux médaillons de l'offrande à S. Ambroise par Angilbert et Wolvinius.

1. Dix ans plus tôt, en 1846, il avait parlé en termes identiques. L'article du *Dictionnaire* n'est qu'une répétition de celui des *Annales archéologiques*, t. IV, pp. 285-287.

Dans son *Essai historique et descriptif sur les argentiers et les émailleurs de Limoges*, imprimé en 1842, il n'y a pas un mot sur l'autel d'or de Milan, quoiqu'il y traite, aux chapitres III et IV, de « l'origine » et de la « durée du style byzantin ».

2. Ce dictionnaire n'est plus à la hauteur des connaissances actuelles. Il y a même longtemps qu'il a vieilli, car, après la mort de l'auteur, Didron insistait fortement auprès de moi, pour que je le reprisse *da capo*, œuvre ardue et longue qui m'a réellement effrayé.

3. Le ciborium porte des sculptures, non des *mosaïques*.

Jésus-Christ, assis au centre d'une croix, tient un livre et un glaive (1) entre les symboles des évangélistes, ailés et nimbés. Au-dessus et au-dessous de la traverse de la croix, les douze apôtres, tenant des livres, sont distribués en quatre groupes. Douze bas-reliefs en or repoussé encadrent ce sujet principal : ils sont consacrés à la vie de Notre-Seigneur. Les bandes qui séparent ces divers sujets sont émaillées de couleurs qui tranchent sur le fond général. Des pierreries y sont harmonieusement distribuées au milieu de guillochures et d'ornements en relief.

La face antérieure, consacrée à la vie de Jésus-Christ, est en or; la face postérieure, consacrée à la vie de S. Ambroise, est en argent; l'or ne s'y montre que sur les encadrements et sur quelques draperies des personnages.

La croix centrale est remplacée par quatre bas-reliefs circulaires. Les plus élevés représentent en pied les anges Michel et Gabriel. Au-dessous, Angilbert *(domnus Angilbertus)* offre son présent à S. Ambroise. Wolvinius *(Wolvinius magister phaber)*, vêtu comme Angilbert d'une tunique et d'un pallium, s'incline pareillement devant le saint. Douze bas-reliefs, carrés comme ceux de la face antérieure, retracent les principaux faits de la vie de S. Ambroise. Remarquons en passant que ce goût symétrique, ce parallélisme de la vie d'un saint et de la vie du divin modèle (2) s'est conservé sur les œuvres d'orfévrerie jusqu'au XIIe siècle. Nous allons bientôt le retrouver sur l'autel de Grandmont et sur des châsses nombreuses. Ici la vie du maître et celle du disciple se correspondent trait pour trait : *l'argent est opposé à l'or.* Sans entrer dans une étude qui nous sourit, nous retrouvons cette intention à l'extrémité des deux séries de reliefs: l'Annonciation de la venue du Sauveur est opposée à un relief représentant l'essaim qui alla se loger dans la bouche de S. Ambroise, fait merveilleux qui annonçait ses hautes destinées :

Ubi examen apum os pueri complevit Ambrosii.

L'Ascension a pour pendant la réception de l'âme de S. Ambroise dans le ciel :

Ubi anima in cœlum ducitur corpore in lecto posito.

L'âme est représentée par un corps d'enfant, couvert d'une draperie; une main qui lance des rayons la bénit et l'accueille. C'est la main du Seigneur. Sur une sculpture de l'église de Bessines, une main semblable est accompagnée de l'*alpha* et de l'*oméga* que Jésus-Christ s'est attribués en disant : *Je suis l'alpha et l'oméga, le commencement et la fin* (Apoc., I, 8).

L'inscription, sculptée dans la pierre de ce dernier sujet, ne peut laisser de doute sur l'intention du sculpteur et du ciseleur; on lit au bas : *Dextera Dei vivi*, et alentour :

Quod fuit, est et erit per me constare docetur (1).

Le contre-scel de l'église de Limoges, au XIIe siècle, représente pareillement une main bénissant, au centre d'un nimbe crucifère; il a ces mots pour légende : *Manus Domini.*

Les inscriptions en vers latins courent sur les bandes lisses qui séparent les divers sujets de la face postérieure. Les faces latérales, au milieu d'encadrements variés, d'un goût simple mais monumental, représentent des anges et des bustes de saints, environnés de cercles *(imagines clypeatæ)*, images en boucliers, que connut l'antiquité et qu'adoptèrent les Grecs du Bas-Empire.

Des œuvres inédites trop nombreuses nous appellent. Remarquons cependant que Jésus-Christ, les anges et les apôtres ont les pieds nus (2); tous les personnages honorés comme saints ont la tête ceinte de l'auréole circulaire appelée nimbe; une croix est inscrite dans le nimbe des personnes divines. Cette symbolique a été observée jusqu'au XVe siècle.

Wolvinius, auteur de ce beau travail, porte un nom tout occidental (3). Son autel se distingue déjà par la distribution symétrique, les figures symboliques, l'emploi de l'émail et des pierreries, et les travaux divers de dorure et de repoussé que nous trouverons bientôt sur les œuvres de Limoges. En plaçant l'atelier de Wolvinius dans cette ville, M. Didier Petit a donc émis une conjecture assez vraisemblable (4) (*Essai sur les émaux et le crucifix*, p. 25), que nous enregistrons pour mémoire et sans la prendre trop au sérieux.

1. Le Christ tient, non un *livre*, mais un *rouleau* et une *croix*, au lieu d'un *glaive*.

2. Ce symbolisme est ingénieux, ainsi que l'opposition de l'or à l'argent.

1. La bénédiction à trois doigts, par la main de Dieu, se fait au nom de la Ste Trinité, invoquée dans cet acte. L'inscription limousine va plus loin, car par elle nous apprenons qu'il faut voir aussi dans les trois doigts levés le passé, le présent et le futur, c'est-à-dire Dieu dans l'éternité et le temps. N'est-ce pas la traduction imagée de la doxologie ecclésiastique : *Gloria Patri, et Filio, et Spiritui sancto, sicut erat in principio, et nunc, et semper et in sæcula sæculorum ?*

2. J'ai établi plus haut que les pieds des anges sont tantôt nus et tantôt chaussés.

3. L'œuvre serait donc *occidentale* et non *byzantine;* mais il importait d'en fournir la preuve par d'autres considérations.

4. *Invraisemblable* serait la seule expression exacte. Le nom de Didier Petit ne peut faire loi en la matière; mais l'abbé Texier, s'il n'avait pas été limousin, eût inévitablement rejeté cette *conjecture*, qu'il a raison de ne pas juger *sérieuse*.

Pour faire la part de la critique, nous disons que plusieurs détails manquent de finesse. Ce défaut était attaché à l'exécution des œuvres repoussées en métal précieux. Le peu d'épaisseur des lames employées ne permettait pas les retouches à la lime et au burin qui affermissent la mollesse des contours et des détails. Au mot *argent*, nous insistons sur ce fait.

Ce texte décrit, mais ne conclut pas. Encore la description n'a-t-elle pas été faite *de visu*, car l'abbé Texier avait peu voyagé et surtout ne connaissait pas l'Italie : il est donc probable qu'en écrivant, il avait sous les yeux les planches de Ferrario et de du Sommerard. La technique des émaux est complètement passée sous silence; pourtant il importait grandement de faire savoir qu'ils étaient *cloisonnés* et *translucides*, ce qui constitue leurs caractéristiques les plus notables. Les tenait-il pour *byzantins* ou à l'instar de Byzance ? Évidemment, il a peur de se prononcer. Cependant, pour lui, l'œuvre est *occidentale : italienne* ou *allemande*, c'est le point délicat. On sourit de voir soupçonner qu'elle pourrait être *limousine*. Somme toute, cette citation n'a pas de valeur archéologique et, aujourd'hui, je procède à son enterrement définitif.

b) De Caumont (*Bulletin monumental*, 1858, p. 328 et suiv.) décrit l'autel en détail, ce qui était facile avec une planche comme celles de Ferrario et de du Sommerard. Il serait trop long de reproduire trois grandes pages qui ne nous apprendraient rien de nouveau ; je préfère constater qu'il n'a guère parlé des émaux et ne s'est pas prononcé sur la nationalité de l'artiste. Voici les passages les plus saillants :

Le grand autel de l'église St-Ambroise est l'œuvre d'un orfèvre, appelé Wolvinius, qui vivait sous l'archevêque Angilbert II, vers 835 : c'est un des monuments d'orfévrerie les plus précieux que l'on possède... Les plaques qui forment les panneaux du devant de l'autel sont en or ; celles de côté sont en argent doré ; le tout incrusté de pierreries...

Le derrière de l'autel est la partie la plus intéressante : il se divise, comme la partie antérieure, en trois compartiments principaux, subdivisés en plusieurs tableaux plus petits, séparés par des bordures émaillées...

S. Ambroise, fils d'un préfet du Prétoire, naquit à Arles. On voit dans le premier cadre, Ambroise enfant dormant sur son lit et plusieurs groupes d'abeilles volant au-dessus de sa tête. La légende dit, effectivement, que des abeilles voltigeaient au-dessus de la bouche du jeune Ambroise, ce qui fut considéré comme le présage de son talent futur pour la parole...

Les 6e et 7e médaillons consacrent ce que rapporte la légende, qui dit que S. Ambroise fut présent en esprit aux funérailles de S. Martin de Tours ; on le voit debout devant l'autel et transporté en esprit à Tours, et, dans le médaillon suivant, il procède à l'inhumation de S. Martin. Les mosaïques de la tribune font aussi allusion à cette partie de la légende... (1)

Les costumes ecclésiastiques de l'époque sont rendus avec beaucoup d'exactitude, et cet admirable monument peut donner lieu à des études longues et sérieuses.

Je prends pour moi ces deux épithètes *longues* et *sérieuses*. Ma notice est assurément la plus développée de celles qui ont paru et j'y ai apporté le soin que méritait le sujet.

c) Écoutons un vulgarisateur, qui nous laisse dans l'incertitude :

Le beau parement d'autel de l'église St-Ambroise, à Milan, le *paliotto*, paraît d'origine byzantine, mais il est impossible de savoir si les mains qui l'ont si délicatement travaillé étaient grecques ou italiennes (René Ménard, *Histoire artistique du métal*, Paris, 1881, p. 22).

Si le *parement* est *byzantin*, il ne peut être *italien ;* il est alors nécessairement *grec*. Pareil raisonnement n'aboutit à rien, et le mieux aurait été de le passer sous silence, si je n'avais tenu trop scrupuleusement à n'oublier personne.

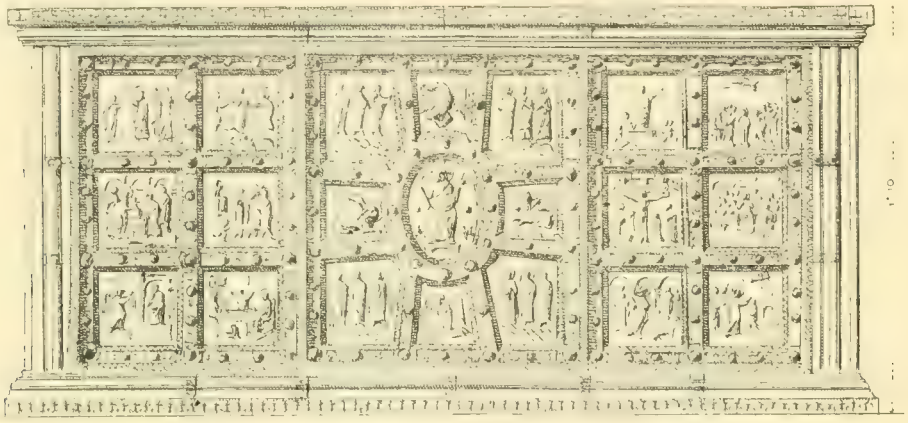
d) En 1883, M. Rohault de Fleury faisait paraître le premier volume de *La Messe*,

1. Il en est question vaguement dans cette trop courte phrase, qui ne fixe même pas la date : « La voûte de l'abside est couverte de mosaïques à fond d'or ; on y voit N.-S. Jésus-Christ, S. Gervais et S. Protais, *Marcellina Candida* et les deux villes de Milan et de Tours ».(P. 327.)

où il est question des *Autels*. Pages 177-180, est décrit le *paliotto* de St-Ambroise en ces termes :

Nous avons à Milan, ce qui vaut mieux que les vagues souvenirs des chroniques, un monument complet, connu sous le nom de *paliotto* de S. Ambroise. Il mérite une description détaillée :

« Les archevêques de cette ville, dit M. Labarte, se signalèrent par leur zèle à enrichir leur église de pièces d'orfévrerie. Le magnifique autel d'or de la basilique de St-Ambroise, qui a pu traverser dix siècles malgré son immense valeur, donne une grande idée de l'importance de l'art de l'orfévrerie au commencement du IXe siècle. Ce monument a été exécuté en 835 sur les ordres de l'archevêque Angilbert II par Wolvinius. Il a la forme d'un parallélipipède, surmonté d'une corniche et porté sur une base. Les quatre côtés sont d'une grande richesse. La face principale, toute d'or, est divisée en trois panneaux par des listels d'émail cloisonné. Le panneau central est rempli par une croix pattée à quatre branches, qui est rendue par des filets d'émail cloisonné, alternant avec des pierres fines et des cabochons d'un gros volume. Le Christ est assis au centre de la croix dans un médaillon ovale dont les contours sont également tracés par des filets d'émail et des pierres précieuses ; les symboles des évangélistes occupent les branches de la croix. Les douze évangélistes [1] sont placés trois par trois dans les angles du panneau, au-dessus et au-dessous des



N° 1. — Face antérieure de l'autel d'or de Milan (IXe siècle).

branches de la croix. Les panneaux de droite et de gauche renferment chacun six bas-reliefs rectangulaires (de 0,20 × 0,19), dont les sujets sont tirés de la vie et de la Passion du Christ. Ils sont encadrés, comme la croix centrale, de filets d'émail et de pierres fines. Tous ces bas-reliefs sont exécutés au repoussé. » (Labarte, I, 358.)

Voici (planches LX et LXI) [1] le tableau des sujets distribués dans les divers panneaux :

8	7	6	2	6	13	14
9	10	3	1	4	15	16
11	12	6	5	6	17	18

1. Le Sauveur. — 2. Aigle. — 3. Lion. — 4. Bœuf. — 5. Homme. — 6. Apôtres.

7. Transfiguration au Thabor. — 8. Mission de Job. — 9. Purification, Présentation. — 10. Noces de Cana. — 11. Annonciation. — 12. Nativité.

13. Résurrection (moderne). — 14. Ascension (moderne). — 15. Crucifiement. — 16. Pentecôte (moderne). — 17. Vendeurs chassés du temple. — 18. Possédé guéri.

Ces sculptures ont un style qui leur est propre et dont on retrouverait difficilement l'analogue dans les monuments contemporains ; moitié romain, moitié byzantin, l'auteur est partagé entre deux influences. Il est tout à fait byzantin dans les panneaux du Thabor,

1. Sur la planche LX sont gravés le plan de l'autel, la face antérieure, trois des bordures métalliques, un fragment de l'inscription et la scène de la Présentation au temple.

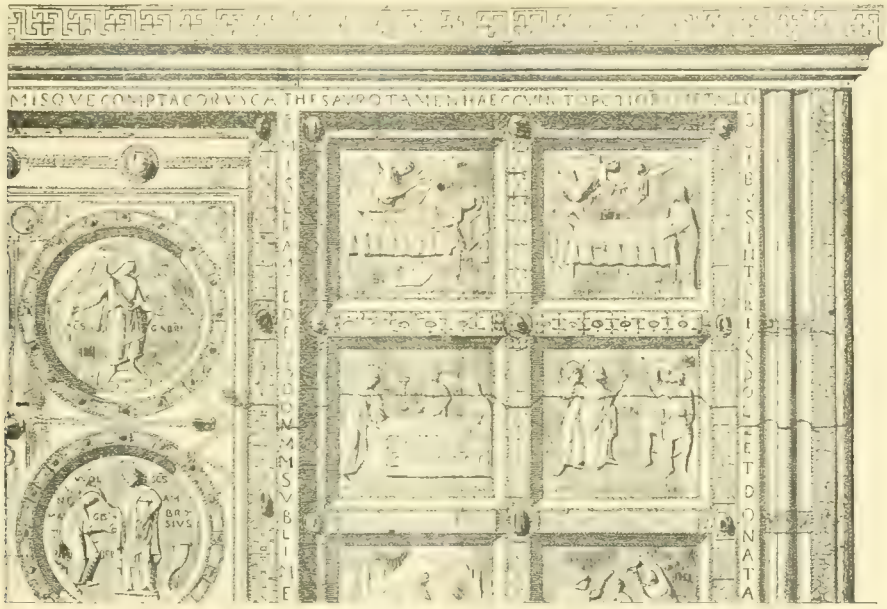
Sur la planche LXI, on voit la corniche, une partie de l'inscription, des fragments des bordures d'émail, six scènes de la vie de S. Ambroise, S. Gabriel et le médaillon de Wolvinius.

M. Rohault de Fleury nous a autorisé avec beaucoup de bienveillance à reproduire ici, mais réduites en vignettes, ses deux grandes planches. Nous l'en remercions sincèrement. La vignette n° 1 donne la face antérieure, consacrée au Christ. La vignette n° 2 la décrit comme la planche LXI.

1. *Sic* pour *apôtres*, *lapsus* de peu de conséquence.

de la Purification, du Crucifiement, dans lesquels il obéit aux manuels des peintres grecs ; il est plus libre dans les Noces de Cana et surtout dans la Nativité, où il se sépare de la mode grecque ; au lieu de figurer la Mère de Dieu sur un lit de douleur, il la représente assise sur un trône, auprès de la crèche et dans la plénitude de sa virginale santé. Les villes de Bethléem et de Jérusalem y sont figurées dans le lointain ; la scène est belle, bien conçue, bien composée ; l'exécution est malheureusement inférieure et nous offre seulement un travail au repoussé, trop incomplet lorsque le ciseau n'en relève pas les arêtes et ne nous montre pas sur le métal l'action directe de la main du sculpteur. Tout est empâté, sans effet ; la lumière tombant sur ces surfaces brillantes y jette mille reflets dans lesquels se confondent les formes molles des reliefs, les panneaux sont insaisissables par la photographie et même la chambre claire ; ce chatoiement, que la dernière restauration a sans doute augmenté, détruit tout effet sérieux et, s'il ajoute à la richesse, il nuit à la véritable beauté de l'ouvrage.

Les champs couverts d'émaux variés et de nombreux cabochons échappent à cet inconvénient ; ils possèdent deux qualités que l'art sait rarement unir, une grande richesse et un goût exquis. Les fonds plats de l'émail, rehaussés de distance en distance par



N° 2. — Face postérieure.

d'énormes pierres, entourées de perles, de bagues et de filigranes, forment un contraste charmant.

Les deux faces latérales sont en argent, leur ornementation est semblable. Elle consiste en une losange, inscrit dans une quadrilatère ; un filet, qui part du milieu de chacune des faces de la losange, va joindre l'angle opposé du quadrilatère, ce qui produit, autour du losange, huit triangles. Les filets qui tracent ces figures géométriques sont exécutés en petites plaques d'émail, qui alternent avec des pierres fines, comme dans la face principale, chacun des triangles est rempli par une figure ailée. Deux des mages [1], vêtus de la longue tunique et de la chlamyde grecque, portent ce long sceptre qu'on voit toujours dans la main des anges byzantins ; les quatorze autres, revêtus de tuniques galonnées et de grands manteaux, tiennent des fioles [1], par allusion sans doute à ce passage de l'Écriture : *Tenentes phialas in manibus plenas odoramentorum, quæ sunt orationes sanctorum.*

Une croix pattée, rendue par des émaux et des pierres fines, occupe le centre des losanges dont les angles sont remplis par des médaillons renfermant des bustes de saints. Des figures nimbées, dans l'attitude de l'adoration, sont placées au-dessus et au-dessous des branches des deux croix ; le centre est enrichi, dans l'une, d'une grosse agate onyx, dans l'autre d'une topaze volumineuse » (Labarte, I, 358).

La face postérieure de l'autel, également en argent, est divisée, comme la face principale, en trois panneaux,

1. *Sic*, restituer *anges*.

1. Ce ne sont pas des *fioles*, mais des *rouleaux*, car les anges sont les porte-parole de Dieu.

tracés par des filets d'émail, accompagnés de pierres fines. Les deux latéraux sont occupés par douze sujets de la vie de S. Ambroise, expliqués par autant de légendes inscrites sous les bas-reliefs. Nous la transcrivons d'après la lecture qu'a bien voulu nous communiquer Mgr Barbier de Montault.....

« Ces reliefs nous paraissent d'une meilleure exécution que les premières (1) ; la touche est moins empâtée, ils offrent plus de simplicité dans leur composition, plus d'ordre dans la mise en scène des personnages. L'idée de faire pour ainsi dire de la vie de S. Ambroise la contre-partie de celle de Notre-Seigneur, est très belle, comme l'observe l'abbé Texier (*Dict. d'orfévrerie*, p. 197), la vie du maître et celle du disciple se correspondent trait pour trait, l'argent est opposé à l'or; par exemple l'Annonciation est opposée à un relief représentant l'essaim qui alla se loger dans la bouche de S. Ambroise, fait merveilleux qui annonçait ses hautes destinées. L'Ascension a pour pendant la réception de l'âme de S. Ambroise au ciel.

Le panneau central n'est pas orné d'une croix, comme sur le devant, mais il contient quatre médaillons: on voit dans les deux du haut les archanges Michel et Raphaël, vêtus de la longue tunique et de la chlamyde agrafée sur l'épaule droite et tenant à la main la longue verge des anges byzantins. Les deux inférieurs renferment des scènes très intéressantes ; dans l'un, S. Ambroise est représenté au moment où il reçoit l'autel que lui offre l'évêque Angilbert ; dans l'autre, S. Ambroise donne sa bénédiction à l'artiste qui a exécuté ce monument (2). L'inscription *V. Volvinius* (3) *magister phaber*, nous a transmis le nom de l'auteur de cette magnifique pièce d'orfévrerie.

Une inscription, en lettres capitales romaines, noire sur fond d'argent, pourtourne les panneaux. Nous remarquerons que les lignes verticales empruntent leurs premières lettres à la ligne horizontale du haut qui deviennent communes à l'une et à l'autre. Voici les dix vers et la traduction qu'en donne M. Labarte (4).

Emicat alma.....

« Ce saint autel brille à l'extérieur par le charme de l'ornementation éclatante des métaux et étincelle par la parure des pierres précieuses. Mais à l'intérieur il est riche d'un trésor plus précieux que tout métal, grâce au don des ossements sacrés. Angilbert, ce prélat distingué, a offert cet œuvre au temple dédié à S. Ambroise, qui y repose et il l'a consacré lui-même à l'époque où il occupait ce siège éclatant. Grand saint, jetez sur votre serviteur un regard de bienveillance et de pitié et que Dieu accorde à vos prières la récompense du don qu'il vous a fait. »

Le panneau de la face postérieure qui contient les quatre médaillons ci-dessus décrits forme les volets de la confession ; ces volets sont encore doublés intérieurement d'une riche étoffe à dessins où sont figurées des chasses dans des médaillons ; les personnages, les animaux, les plantes sont jaunes, quelquefois rouges, sur fond gros-bleu. Les traits qui en accusent le dessin sont du même bleu. J'ai examiné cette curieuse étoffe avec Mgr Barbier de Montault et plusieurs savants (1) ; je n'ose, d'après son style, lui donner la date carlovingienne de l'autel ; un cavalier, portant une croix rouge sur la poitrine, semble l'indication du temps des croisades.

Les bâtis qui soutiennent l'autel sont très légers. Le sol de la confession est formé d'une vaste dalle de porphyre, percée de plusieurs trous de 0,05 de largeur sur autant de profondeur ; c'est dans le loculus du dessous que repose le corps du saint Docteur. On peut voir dans l'ouvrage de M. de Dartein la coupe de ce caveau soigneusement relevée. On pourra lire aussi avec grand intérêt la dissertation de M. de Rossi sur l'invention des corps des saints Gervais et Protais et l'exploration de leurs reliques (*Bull. d'archéol. chrét.*, 1864, VI). »

Mon docte ami a bien mis en évidence ces deux points saillants: la différence d'exécution entre les deux faces de l'autel et le style « moitié romain, moitié byzantin ». D'où l'on peut conclure qu'il y a là probablement deux mains d'artistes ; seule la face postérieure serait de Volvinius, qui a pu aussi fort bien monter les panneaux de la face antérieure, laissés en souffrance. Rien ne fait soupçonner une œuvre byzantine proprement dite ; la nationalité semble italienne, mais certains indices permettent de

1. Cette observation, que j'ai faite sur place, est très importante à consigner.

2. Il ne donne pas la bénédiction, mais impose une *couronne*, récompense céleste.

3. Le nom est écrit VVOLVINIVS, avec un double V initial. Il n'y a pas V., ce qui supposerait un prénom comme *Victor*, *Vincentius*.

4. Cette traduction est très fautive, ne serrant pas le texte d'assez près. Ainsi *alma arca* ne signifie pas *saint autel*, mais *arche auguste*. *Ornementation des métaux* est absurde, puisqu'il n'y a qu'un seul métal, l'*or*.

1. Ce sont nos regrettés amis et érudits confrères, Léon Palustre et Jules de Laurière, qui se trouvaient avec nous à cette visite consciencieuse.

constater une influence orientale par les procédés d'atelier.

Labarte et Texier sont cités pour la description seulement, non pour l'attribution, ce qui veut dire que leur opinion n'est pas partagée par M. Rohault de Fleury, qui y a vu plus clair.

e) L'opinion de de Linas est donnée dans la *Revue de l'Art chrétien*, 1885, p. 204 :

L'autel de Wolvinius à St-Ambroise de Milan, travail exécuté vers 835 par ordre de l'archevêque Angilbert.

Bock, *Kleinodien* etc., pl. XXXIII, fig. 49 ; Giulio Ferrario, *Monumenti sacri e prof. della basilica di Sant'-Ambrogio*, pl. XX; Du Sommerard, *Les arts au moyen âge*, Album, série IX, pl. XVIII.

Ferrario (*ouv. cité*, p. 121) déploie toutes les ressources de la philologie pour démontrer que Wolvinius était italien, en opposition avec d'Agincourt (*Décadence de la sculpture*, p. 53), qui attribue à cet artiste une origine germanique ; Labarte (*Recherches sur la peint. en émail*, p. 236 et *Histoire des arts industr.*, passim) évite de se prononcer. Je partage le sentiment d'Agincourt en articulant à l'allemande VVOLVINI(us) = *Volfinius ;* alors il n'y faut voir autre chose que ce mot allemand *Wölfinn* (louve) latinisé. Les bas-reliefs de Wolvinius accusent un élève des Grecs, mais il paraît certain à Labarte (*Hist.* etc, III, 394) que, pour l'exécution de son décor émaillé, l'orfèvre occidental recourut aux praticiens de Byzance, contraints de se réfugier en Italie par la persécution des iconoclastes. La mort de l'empereur Théophile rappela les émailleurs orientaux dans leur patrie, car, après le IXe siècle, on n'entendit plus parler à Rome d'ouvrages incrustés à chaud, et Didier, abbé du Mont-Cassin, depuis Victor III, fit, l'an 1068, venir de Constantinople des spécialistes en ce genre. Nul besoin de dire qu'ayant vu l'autel de Milan en 1858, j'étais de l'avis de Labarte longtemps avant qu'il n'eût publié son grand ouvrage.

L'auteur a tort sur deux points : d'abord, il ne cite pas Rohault de Fleury, ce qui est une omission grave ; puis il se fait inconsidérément l'écho de Labarte. L'œuvre n'est ni byzantine, ni accomplie à deux : je le maintiens très énergiquement.

f) Il nous faut ensuite (après la couronne de fer, attribuée au VIIe siècle [1]) traverser deux siècles pour trouver un second exemple d'orfévrerie décorée d'émaux cloisonnés, l'autel d'or ou *paliotto* de la basilique St-Ambroise de Milan, exécuté en 835 par ordre de l'archevêque Angilbert. Nous n'avons pas à décrire ici ce magnifique autel, qui est certainement un des plus beaux de l'industrie humaine. Il a la forme d'un parallélipipède, surmonté d'une corniche et porté sur une base; il mesure 1 m. 10 de hauteur sur 2,20 de largeur ; la face antérieure est entièrement d'or ; les deux côtés et la face postérieure sont en argent. Le panneau central de cette face postérieure, qui s'ouvre à deux battants pour donner accès sous l'autel, renferme deux médaillons du plus grand intérêt : dans l'un, Angilbert présente l'autel à S. Ambroise ; dans l'autre, le saint donne sa bénédiction [1] à l'artiste qui a exécuté ce beau monument.

Nous devons nous borner à dire que les listels formant les encadrements des médaillons dans lesquels sont exécutés au repoussé les figures du Christ, des apôtres et des archanges, ainsi que les sujets empruntés à la vie et à la Passion du Sauveur, sont composés de petites plaques d'émail cloisonné alternant avec des pierres fines et formant ainsi un ensemble de la plus grande richesse; sur la face postérieure se trouvent, en assez grand nombre, des médaillons circulaires d'émail qui renferment des figures en buste se détachant sur un fond émaillé vert translucide, cloisonné de dessins d'or et qui offrent cette particularité remarquable que les carnations sont en émail blanc opaque.

L'orfèvre auquel est dû ce merveilleux autel s'est représenté sur un des médaillons de la face postérieure, recevant la bénédiction [2] de S. Ambroise et a pris soin d'y inscrire son nom : VVOLVINIVS MAGISTER FABER [3]. Était-il également émailleur, ou s'est-il fait aider dans son travail par un des artistes byzantins venus en Italie, ainsi que nous l'avons dit, pour échapper à la persécution des empereurs iconoclastes ? Nous pencherions pour cette dernière hypothèse. Si Wolvinius, en effet, avait appris des Grecs l'art de l'émaillerie, il est à présumer qu'à son tour il eût fait des élèves et que cet art se serait implanté en Italie : or il n'en est rien, puisque c'est de Constantinople que les papes firent, dans la suite, venir les œuvres d'orfévrerie émaillée dont ils enrichirent leurs églises et que c'est à Constantinople également que Didier, le célèbre abbé du Mont-Cassin, commandait, en 1068, un parement d'autel d'or sur lequel étaient reproduits en émail quelques sujets empruntés à l'Évangile et presque tous les miracles de S. Benoît. Ce

1. Cette date est erronée, car la couronne de fer n'est pas antérieure à l'autel.

1. Répétition textuelle de Labarte.
2. Encore cette *bénédiction*, qui n'en est pas une!
3. *Sic*, quoiqu'il y ait bien *phaber*.

qui est certain, en tout cas, c'est que, dans l'autel de Milan, les émaux, à l'exception peut-être des médaillons de figures, ont été exécutés avec le monument, faits exprès pour la place qu'ils devaient occuper et ne sont pas, comme ceux qu'on rencontre dans la plupart des œuvres de l'orfévrerie occidentale de cette époque, des plaques ou des médaillons fabriqués à l'avance et importés des ateliers de Constantinople (Ed. Garnier, *Hist. de la verrerie et de l'orfévrerie*, Tours, 1886, pp. 385-387).

g) M. Molinier, dans une conférence faite, en 1887, à l'Union centrale des Arts décoratifs et reproduite par le *Bulletin de la Société archéologique de la Corrèze*, 1889, disait sur ce sujet, pages 85-86 :

Les Byzantins étaient revenus à l'ancien système que nous avons vu pratiqué en Égypte, et depuis le IXe siècle nous possédons une série ininterrompue de monuments de cet art. Sans m'arrêter à la célèbre couronne de fer, conservée dans le trésor de Monza, composée de plaques d'émaux cloisonnés, je vous citerai le revêtement d'autel, le *paliotto* de St-Ambroise de Milan, parce que ce monument offre une date certaine: il a été exécuté vers 835 pour l'archevêque de Milan, Angilbert, par l'orfèvre Wolvinius, qui y a mis sa signature et son portrait (1). Je ne connais rien de plus brillant que cette énorme garniture d'orfévrerie, divisée en compartiments par des bandes d'émail cloisonné ; les teintes sont charmantes, et se marient admirablement avec l'éclat de l'argent repoussé et doré. Rien ne saurait égaler ce joyau incomparable.... Ce n'est peut-être pas ce que l'émaillerie cloisonnée a produit de plus fin, mais jamais, à coup sûr, elle n'a atteint une telle harmonie de tons. Ce Wolvinius n'était pas un grec : son nom l'indique assez. On a voulu en faire un allemand ; je le crois italien, bien que son nom dénote une origine barbare ; mais, à coup sûr, il avait étudié des émaux byzantins. Et en effet, les autres monuments de ce genre que nous avons vus en Italie, la *pala d'oro* de Venise, par exemple, sont purement byzantins et nous savons que longtemps, pour exécuter des travaux de ce genre, l'Italie fit venir des ouvriers de Constantinople.

Prenons acte de cette déclaration formelle : l'artiste n'est ni un *grec*, ni un *allemand*, mais un italien. Telle a toujours été ma conviction personnelle, que je suis heureux de voir confirmée dans ces sages paroles d'un maître.

1. *Portrait* est exagéré, *effigie* serait plus exact.

h) M. Molinier, qui reproduit le médaillon de Wolvinius, une tête et sept bandeaux émaillés, formule en ces termes son opinion, dans *L'Émaillerie*, 1891, pp. 61-66 :

C'est en Italie que nous trouvons, dans la première moitié du IXe siècle, le plus beau et le plus considérable des monuments d'orfévrerie émaillée que nous ayons conservé de l'époque carolingienne....

Ce que l'on appelle, à St-Ambroise de Milan, le *paliotto* est tout bonnement un parement d'autel (1), qui, par un heureux hasard, est parvenu jusqu'à nous dans son état primitif. Contrairement à la coutume généralement adoptée, ce parement, au lieu de recouvrir simplement le devant et les extrémités de l'autel majeur de l'église, a quatre côtés, d'une excessive richesse. Chacun des grands côtés est divisé en trois grands compartiments, sectionnés eux-mêmes par des bandeaux verticaux ou horizontaux, en un certain nombre de rectangles, d'ovales ou de trapèzes déterminés par des bras de croix à branches égales. Sur la partie antérieure sont représentés, dans des bas-reliefs en argent repoussé et doré, le Christ et les douze apôtres, les symboles des évangélistes et les principaux faits du Nouveau Testament. La partie postérieure retrace de la même manière douze scènes de la vie du patron de la ville de Milan, S. Ambroise, les images des archanges Gabriel et Michel, de S. Ambroise et de l'archevêque Angilbert, de S. Ambroise et de l'orfèvre qui a exécuté le *paliotto*, Wolvinus (2). Chacune des extrémités enfin est occupée par une croix à branches égales, inscrite dans un rectangle dont les angles vont se raccorder à la partie médiane des côtés du rectangle déterminé lui-même par la forme de l'autel. Des figures de saints ou d'évêques, exécutés également au repoussé, des anges debout occupent tous les compartiments ainsi obtenus. Tous les bandeaux, toutes les bordures sont chargés de plaques émaillées alternant avec des pierreries ou des perles, entourées de délicates montures. Le moyen âge ne nous a laissé pour ces époques reculées aucun monument aussi somptueux et aussi complet.

On peut même dire que, n'étaient la barbarie et la gaucherie de certaines figures des bas-reliefs, l'œuvre pourrait être considérée comme parfaite ; c'est sans

1. La locution vraie est *autel* et non *parement*, qui signifie *revêtement;* ce dernier mot n'a pas de sens, puisque l'autel n'a pas été construit dans les conditions ordinaires.

2. L'inscription porte *Wolvinius*.

doute celle qui nous permet le mieux de juger de l'effet de la décoration en orfévrerie appliquée systématiquement aux autels. On trouvera ici quelques-uns des motifs de bordures de ce beau travail, dans lesquels on a employé les émaux vert émeraude clair, rouge vif translucide, bleu lilas, bleu lapis et blanc. Toutes ces plaques sont en or et exécutées par le procédé du cloisonnage, avec une habileté et une précision qui indiquent suffisamment que l'artiste n'en était point à son coup d'essai, qu'il avait fait son éducation dans un atelier où les pratiques byzantines étaient parfaitement connues. Certains morceaux ont-ils été exécutés par le procédé du champlevage ? Voilà un point que, même en face du monument, il est fort difficile de décider, tant la conservation en est parfaite. Cela ne serait pas impossible et on verra tout à l'heure pourquoi. Cependant, eu égard à la quantité de métal que l'application de ce procédé eût demandé, on peut croire que le cloisonnage a été seul mis en usage. Remarquons enfin que, par une survivance des traditions des orfèvres de l'époque mérovingienne qui, dans les produits soignés, plaçaient toujours sous leurs tablettes de verre un paillon d'or guilloché, afin de donner plus d'éclat aux colorations et de faciliter les jeux de lumière, dans le *paliotto de Milan*, tous les émaux translucides, tous les fonds de métal sont guillochés avec beaucoup de régularité et de finesse. On peut même y reconnaître un travail exécuté avec un outil fait exprès.

Quel était ce Wolvinius qui, dans la première moitié du IXe siècle, exécuta le paliotto sur l'ordre de l'archevêque Angilbert ? Son nom, de forme toute germanique, exclut absolument une origine byzantine. Mais doit-on par contre en faire un orfèvre purement allemand ? Cette supposition nous paraît bien gratuite. Que son nom soit d'origine barbare, le fait est indéniable ; mais s'appuyer sur l'orthographe du qualificatif *(phaber* pour *faber)* qu'il prend dans sa signature, pour en faire un Germain établi de fraîche date en Italie, n'est-ce pas bien excessif ? Le Nord de l'Italie était à cette époque peuplé de Germains établis depuis longtemps dans le pays, et rien ne s'oppose à ce que Wolvinius fût du nombre. Au surplus, le style de son œuvre trahit dans certains ornements une influence d'art antique et d'art byzantin assez marquée, et nulle part, dans les parties décoratives, on ne retrouve ces entrelacs et tous ces motifs d'ornements compliqués et contournés qui ont défrayé beaucoup des artistes carolingiens du Nord, même des plus avancés. Rien ne paraît donc s'opposer sérieusement à ce que l'on considère Wolvinius comme un orfèvre milanais. Nous retrouverons du reste plus tard, au XIe siècle, à Milan même, les traditions de cet atelier continuées et non sans éclat.

On ne peut mieux dire : la question est définitivement tranchée dans son ensemble. Je ne ferai de réserve que sur la nationalité de l'orfèvre : le qualifier *Milanais* ne peut être qu'une conjecture.

i). De 1891 passons à 1892 et quittons un auteur français pour un russe.

Le monument le plus ancien de l'émaillerie cloisonnée byzantine qui porte une date (1) est le *paliotto* ou retable de Sant' Ambrogio de Milan, dont l'inscription contient le nom de l'évêque Angilbert (environ 835 après Jésus-Christ). Ce monument n'a pas encore été l'objet d'une analyse critique, et l'on n'a même pas encore décrit exactement ses émaux. Aussi, vu l'importance de la question, croyons-nous utile d'insister sur quelques détails (2).

Le *paliotto* (3) est orné de nombreux émaux ; mais l'émail, ainsi que l'a fait observer Labarte, ne joue ici qu'un rôle décoratif. Les plaques d'émaux (voyez planche 23) encadrent, comme une triple ceinture, sur le devant de l'autel, les bas-reliefs d'or et d'argent ciselé, ainsi que les médaillons, les cercles et les ovales du centre contenant des images saintes. Parmi ces émaux brillent, dans les alvéoles, de grosses pierres précieuses. De même, les bords des bas-reliefs latéraux, répartis en huit triangles autour du losange central, sont ornés d'émaux qui décorent également la croix de ce losange. En réalité, nous sommes ici en présence d'émaux de plique (4) : les plaques toutes prêtes sont posées et consolidées dans des creux ménagés à cet effet sur des plaques d'or ou d'argent. Toujours d'un vert clair, l'émail forme ici un fond transparent, qui

1. Le *plus ancien*, très authentiquement, est le reliquaire de la vraie croix, don de l'empereur Justin à Ste Radegonde, que j'ai découvert à Ste-Croix de Poitiers.

2. « Labarte (*Histoire des arts industriels*, III, p. 394), place le *paliotto* après les émaux de la couronne de fer. Nous montrerons plus loin que cette dernière est plus récente (fin du IXe et non le VIIe siècle). »

3. « *Paliotto*, ici *autel*, est un diminutif de *palla*, *pala*, *pallium*, voile, couverture qui cache le devant de l'autel, d'où *antipendium*, *frontale*. Voy. du Cange, *Glossarium ad scriptores mediæ et infimæ latinitatis*. Quelquefois ce mot indique les planches ornées de peintures et de sculptures qui couvrent l'autel. Voyez F. X. Kraus, *Real Encyclopädie der christlichen Alterthümer*, Fribourg en Bade, 1882, au mot *antipendium*. »

4. Expression impropre, au sens ordinaire de ce mot.

est évidemment une imitation de l'émeraude. Les petites cavités où l'émail est versé sont en or ; le fond en est, pour la plupart, guilloché ou couvert de hachures, en sorte que l'émail translucide offre plusieurs tons, plus ou moins sombres, d'émeraude ; cependant le fond principal est maintenu avec une grande habileté. Le fond guilloché, si fréquent dans la verroterie cloisonnée du commencement du moyen âge, où domine le verre grenat et rouge, fut délaissé dès l'époque mérovingienne et l'époque franque, pour disparaître complètement au XIe siècle, comme inutile.

La suite du procédé employé est très simple : avant de placer les couleurs d'émail, on pose sur champ et l'on consolide des bandelettes d'or ou de vermeil, de manière à former sur le fond un dessin. Ainsi donc le métal suffit pour donner la forme d'un rameau, d'une pousse d'arbre avec des feuilles d'acanthe ou d'une palmette de convention (répétée deux fois sur la plaque). Des feuilles bleues, des bourgeons d'un bleu cendré, des fruits rouges suspendus à de petites branches, des fleurettes cruciformes, remplies d'un émail spécial, impriment à l'objet, quoique rarement, une certaine variété. Chaque objet est exécuté avec une couleur spéciale. Le dessin le plus caractéristique est celui des rameaux avec feuilles en forme de losange au milieu. Deux pousses qui en partent sont pourvues d'une petite baie, formée par une perle. Chacune est munie d'un point bleu ; elles semblent donc percées pour être enfilées (voy. planche 23).

Il y a quelque chose d'analogue sur la fameuse couronne de fer. Ici comme là le dessin géométrique est d'une simplicité, d'une grossièreté qui caractérise l'art populaire de l'Europe des VIe et VIIe siècles. Des ornements en zigzag, en forme de losanges ou de feuilles naturelles, des damiers, des zones de perles sont simplement juxtaposées. Quelques dessins en forme de cœur [1] enfin rappellent le décor végétal des races sassanides et des costumes coptes.

Si le dessin de ces émaux trahit une imagination très pauvre, le coloris n'en est pas riche non plus. On n'y distingue que le vert émeraude, le bleu cendré (foncé, clair, rarement turquoise), le blanc et le rouge grenat. L'émail vert et le rouge sont transparents, les autres couleurs opaques, mais elles sont remarquables par leur pureté.

Il faut donc reconnaître que les émaux de l'autel de S. Ambrogio de Milan : 1° doivent bien peu, quant au dessin, à l'art byzantin et rappellent plutôt cette ornementation née d'un mélange de réminiscences antiques avec l'art populaire de l'Asie ; 2° se rapprochent, quant à la technique, des plus anciens émaux translucides ; 3° ne s'emploient pas encore comme émaux de peintres, mais de même que les émaux byzantins des VIIe et VIIIe siècles, appartiennent à la catégorie d'émaux essentiellement décoratifs.

Ces émaux de plique primitifs ont-ils été posés sur des plaques de métal repoussé de la même époque et datent-ils réellement de l'année 835 ? Comme pour beaucoup d'objets d'art précieux, il n'y a point de renseignements qui permettent d'assigner une date précise au *paliotto*, ou du moins ceux que nous possédons autorisent des doutes.

Une chronique postérieure [1] nous apprend, il est vrai, que l'évêque Angilbert II fit reconstruire magnifiquement l'autel de la basilique de S. Ambrogio *(altarem noviter mirifice ædificavit)*. Mais ce témoignage ne vise pas, en réalité, le reliquaire même, quoique, si l'on en juge par les expressions employées, il aurait bien pu s'appliquer, en partie, au travail précieux de l'émail. On serait encore moins porté à invoquer l'inscription qui est derrière le retable pour soutenir que cette œuvre date de l'année 835. La voici en effet textuellement : « Le saint reliquaire *(alma arca)* [2] « brille extérieurement ; il a une parure éclatante de « métaux et de pierres précieuses. Mais ce trésor est « encore plus précieux par les restes sacrés qu'il ren- « ferme. Angilbert, l'illustre évêque *(egregius præsul)* « consomma cette œuvre *(optulit quod opus)* en l'hon- « neur de S. Ambroise, enterré dans le temple et le « consacra au nom du Seigneur, lorsqu'il occupait lui- « même le haut siège épiscopal, etc. ». Cette inscription peut bien dater d'une époque ultérieure [3]. Il est probable que cet évêque déposa seulement les ossements de S. Ambroise dans ce reliquaire [4]. Mais rien ne prouve qu'il l'ait fait édifier lui-même ; l'opposition entre le précieux reliquaire et les ossements plus précieux encore sembleraient même prouver le contraire.

La même chronique [5] nous apprend que la basi-

1. Le *mucro* des Inventaires du *Liber pontificalis*.

1. « G. Ferrario, *Monumenti sacri e profani di S. Ambrogio in Milano*, 1824, fol., pp. 113-126, tav. XVII-XXI. »

2. « Et non *autel*, comme le traduit Labarte, II, p. 140. »

3. Non, car la physionomie des lettres n'a rien du roman et si les vers avaient été composés au XIIe siècle, ils seraient certainement *léonins*.

4. Les ossements furent, à l'origine, déposés dans un sarcophage et non dans l'*arca*.

5. « Muratori ne connaît pas l'ancienneté de ce monument ; B. de Montfaucon (*Diarium italicum*, Paris, 1702, II, 21), place le *pallium aureum* à l'époque de l'évêque Anselme Pusterla, c'est-à-dire vers 1098. »

lique de St-Ambroise fut complètement restaurée et garnie d'ornements de toute sorte, du temps de l'archevêque Aubert, c'est-à-dire vers la fin du XIIe siècle. Ce témoignage appelle toute notre attention, car le caractère des bas-reliefs, comme la technique de l'ornementation, semble appartenir à cette époque et non au IXe siècle. Ces bas-reliefs ont une haute valeur artistique ; les figures en sont d'une perfection inconnue au IXe siècle ; enfin toute la composition des scènes et tout l'arrangement architectonique indiquent la seconde moitié du XIe ou la première du XIIe siècle. Le type du Sauveur, avec les cheveux ondulés partagés sur le front par une raie, un nez fin et assez long, enfin son attribut (une croix au bout d'un sceptre) (1) sont plus récents que les mosaïques de l'Italie méridionale. La scène de la crucifixion, où le Christ a une ceinture blanche, celle de la guérison de l'aveugle, etc., sont traitées comme dans les miniatures byzantines des XIe et XIIe siècles. D'autres se distinguent déjà par une vigueur propre et sont en progrès notable sur les modèles byzantins antérieurs. Ces bas-reliefs, tout en le cédant, au point de vue de la finesse et de la désinvolture artistique, au travail du marbre, n'ont toutefois d'égal que le *paliotto*, plus connu de la cathédrale de Salerne, qui est en ivoire (2) ; ils peuvent aussi être comparés aux deux bas-reliefs en marbre qui ornaient jadis la chaire (l'ambon) ou l'autel de la chapelle Sta Maria del Principio dans la cathédrale de Ste-Restituta de Naples.

Ce qui distingue le *paliotto* de Milan de ces monuments, c'est que l'artiste y a moins développé la partie architectonique des scènes, difficile pour la couleur et le ciseleur ; une autre différence consiste en ce qu'on y reconnaît le style antique et l'art chrétien primitif dans les scènes que l'artiste n'avait pas à composer à sa guise. Il y a cependant entre tous ces monuments une ressemblance générale qui saute aux yeux : elle est caractérisée par l'allongement des figures (trait marquant de la manière adoptée au XIe et au XIIe siècle en Occident), et par l'exagération, la passion et l'anguleux des mouvements qui nous frappent dans toutes les compositions nouvelles. Personne ne doute que le *paliotto* de Salerne n'appartienne à cette époque, et les érudits les plus compétents (3) attribuent les bas-reliefs de Naples à la fin du XIe ou à la première moitié du XIIe siècle. Quant à l'autel de Milan, tous les archéologues, depuis d'Agincourt et Selvatico, se prononcent pour le IXe siècle, mais ils s'étonnent qu'une œuvre de cette valeur ait pu être créée en Italie dans un siècle où l'art et la civilisation étaient en pleine décadence.

Tout en énonçant, pour la première fois, des doutes sur l'ancienneté exagérée du *paliotto*, nous croyons de notre devoir d'observer que certains détails techniques sont bien du XIe et du XIIe siècle (1). Les pierres précieuses, et même les perles, les coraux, etc., sont en partie maintenus dans des alvéoles entourées de filigranes. Les pierres les plus grosses sont serties dans des alvéoles à jour, où la lumière pénètre à travers les petites arcades en filigrane. C'est là une technique exclusivement particulière à la fin du XIe et de tout le XIIe siècle ; elle constitue un criterium certain quand il s'agit de déterminer une date. On la retrouve sur toute la *pala d'oro* de St-Marc de Venise, sur la reliure de l'empereur Henri II (1002-1024) conservée dans la bibliothèque royale de Munich et sur une foule d'autres ouvrages de la même époque.

Au nombre des émaux anciens que nous venons de décrire, il faut encore citer un nimbe en émail du Sauveur dans le tableau central. Comme sur les plaques d'émail avec bordure, dans le goût byzantin du temps de Basile le Macédonien (867-886), goût que nous connaissons d'après les miniatures, le bleu turquoise alterne là avec le bleu lapis-lazzuli. Sur le trône du Sauveur les étoiles à huit rayons sont remplies d'émaux grenat et rubis. Le revers de l'autel présente huit médaillons ou plaques rondes avec des variations très intéressantes d'un sujet curieux. Sur un fond vert émeraude se dresse dans une fleur (2), un buste de femme avec un costume à deux couleurs (3) ; le visage est blanc, les cheveux bleu-clair, les détails sont relevés au moyen d'un émail grenat qui rappelle un peu l'écaille. Ce sujet est un simple motif décoratif où intervient la femme de l'Apocalypse (4). On retrouve le même sujet sur deux fibules d'un travail occidental ; cela s'explique tout simplement par ce fait que ces fibules faisaient partie d'une parure féminine. Autant

1. La croix est, au contraire, un attribut très ancien, voir les mosaïques de Rome et de Ravenne.

2. Cette prétendue similitude ne m'a pas frappé.

3. « Zahn, dans la 3e édition du *Cicerone* de Burckhardt, Leipzig, 1874, II, p. 589 ; Celano, dans ses *Notizie... della città di Napoli* (1856, 5 vol.) ; Parascandoli, dans les *Memorie della chiesa Napoletana* et d'autres attribuent ces bas-reliefs même au VIIIe siècle. Mais une simple analyse des scènes suffit pour constater qu'ils appartiennent à une époque plus récente. Nous saisissons cette occasion pour attirer l'attention sur un beau monument, à peine remarqué jusqu'à présent, de l'art italien primitif. »

1. Cette thèse me paraît insoutenable, et je refuse d'y adhérer.

2. « Un de ces médaillons est reproduit à la planche 23. »

3. « Voyez plus loin ce que nous disons de ce costume à Byzance depuis le Xe siècle. »

4. Pure imagination de l'auteur.

que la comparaison avec des parures féminines analogues, parmi les antiquités russes où revient le même sujet décoratif, nous permet de le supposer, ces plaques appartiennent à une époque plus ancienne. Par l'insuffisance de la couleur et la grossièreté du dessin, cette tête de femme se rapproche le plus de la fibule du Musée de Copenhague. Ce sujet décoratif, qui apparaît déjà dans les ouvrages d'os grecs, se conserva dans l'Occident romain et dans l'Orient grec. Exécutés dans les ateliers en tant que parures, indépendamment du *paliotto*, les médaillons à tête de femme furent employés ici à titre décoratif sur la bordure. Eux seuls représentent ici la peinture d'émail proprement dite.

Il serait intéressant pour l'histoire des origines de l'art en Occident, de comparer les émaux du *paliotto* de Milan à ceux du bâton de S. Pierre, appartenant au trésor de la cathédrale de Limbourg. On arriverait peut-être ainsi à démontrer que, considérés au point de vue technique, les émaux rhénans commencent à paraître dès le Xe siècle et que les émailleurs rhénans continuèrent encore pendant longtemps à employer les anciens procédés lorsqu'à Byzance ils étaient déjà oubliés de longue date. Le fait que les émaux translucides sont apparus de très bonne heure en Occident, joint à la prédominance des couleurs bleu turquoise et rouge écaille (au lieu de l'ancien rouge grenat), est, à notre avis, une preuve évidente que l'ancien type des émaux cloisonnés byzantins ne s'est guère maintenu que dans des ouvrages de petites dimensions ([1]).

Mais les ouvrages byzantins des IXe-Xe siècles se distinguent par une technique accomplie, quelquefois par un dessin gracieux; seuls les spécimens d'émaillerie primitive sont d'un travail grossier. Par contre les émaux d'Occident de la même époque sont d'un dessin puéril et d'une exécution tout à fait insuffisante. En Occident, les émailleurs étaient des joailliers ; à Byzance, des peintres. Les émaux d'Occident, comme ceux d'Orient, nous montrent, il est vrai, des procédés identiques, ce qui peut bien être considéré comme une preuve de l'origine byzantine de l'émaillerie cloisonnée; mais, au point de vue artistique, il y a entre eux une différence telle qu'on peut la constater à première vue quand on compare les plaques émaillées du *paliotto* de Milan avec ces médaillons (Kondakow, *Histoire et monuments des émaux byzantins*, Francfort, 1892, p. 108-113).

La planche 23, *Émaux de St-Ambroise, à Milan*, reproduit en couleur un disque effigié et quinze bandeaux émaillés, dont je vais essayer de donner idée.

Le disque, n° 9, présente sur fond bleu cendré, une tête de femme de carnation.

1. Fond vert, à feuillages blancs, cendrés, d'où sort un fruit lapis à contour turquoise.

2. Fond vert, semé de trois rangs de disques se touchant et alternés : un blanc, marqué de vert et un vert marqué de blanc.

3. Échiqueté sur trois rangs, avec alternance de carrés blancs, pointés de vert et de carrés verts, pointés de blanc.

4. Champ vert, à un sautoir feuillu blanc, aboutissant à un quatre-feuilles turquoise, pointé de rouge.

5. Champ vert, à feuilles opposées pleines d'or.

6. Champ vert : au centre, quadrilobe blanc, d'où se dégage un globule de même entre deux demi-feuilles rouges; aux angles, disques cendrés, pointés de blanc laiteux et, au milieu, une espèce de croix cendrée, terminée à une extrémité par un trèfle de même.

7. Champ vert : aux bouts, demi-croix grecques turquoise, d'où jaillissent deux fruits rouges et deux demi-feuilles bleu clair, renforcées à l'aisselle d'une demi-boule cendrée, qui lancent, à droite et à gauche, des boules rouges appuyées sur des demi-disques bleus.

8. Analogue au n° 5.

9. Champ vert : au milieu, série de disques bleus, alignés entre deux rangs de dents arrondies, bleu bordé de blanc.

10. Champ vert : d'une demi-croix ([1]) blanche, contournée de bleu, s'élance une tige à feuilles cendrées, tige bleue et boules bleues ou rouges en regard.

1. « Voyez notre chapitre sur les images saintes, les croix, les reliures, etc. »

1. Ces demi-croix, ailleurs, deviennent des croix entières; ici elles ont plutôt l'aspect d'un montoir à deux degrés.

11. Champ vert : deux demi-croix blanches opposées, séparées par un globule rouge, d'où partent, sur tigette d'or, deux feuilles bleues lancéolées, encadrant un losange cendré.

12. Champ vert : une demi-croix brune sert de base à une tige turquoise, accostée de fruits rouges sur tigette d'or.

13. Champ vert, où se succèdent un carré cendré, cantonné de globules rouges, deux losanges turquoise flanqués de deux billettes de même; deux croix turquoise taillées en pointe à chaque bout.

14. Champ vert : tige rouge en losange, d'où se dégagent, à droite et à gauche, des tigettes d'or portant des disques cendrés pointés de bleu.

15. Champ vert : au point de départ, une demi-croix bleue, d'où sort une tige à feuilles cendrées et globule bleu, accostée de demi-feuilles bleues.

J'insiste sur ces trois particularités qui frappent à première vue, à l'inspection de cette belle planche : la physionomie propre de l'ornementation, aussi simple que conventionnelle, inspirée de l'Orient; l'emploi, sur une grande échelle, de l'émail translucide, qui reprit au moyen âge en Italie et dont le plus ancien exemple pour cette époque est daté de 1329, au Vatican (*Œuvr. compl.*, II, 316); la prédominance pour les fonds du vert, qu'ont tant affectionné les Allemands à une époque postérieure, ce qui les a toujours distingués des Limousins.

j) M. de Mély, rendant compte de l'ouvrage de M. Kondakow, *Émaux byzantins*, écrit : « Nous n'allons plus quitter l'émaillerie byzantine. Successivement défileront devant nos yeux, accompagnés d'une savante critique, le *paliotto* de Milan, souvent décrit, mais toujours d'après des prédécesseurs et jamais étudié à nouveau — système trop pratiqué. Aussi M. K., qui l'examine de près, fait-il tomber bien des illusions » (*Rev. de l'Art chrét.*, 1895, 161-162).

Il faut en faire son deuil : l'émaillerie du *paliotto* est *byzantine*, non de fait, mais d'école, ce qui suffit à rejeter désormais l'origine orientale.

k) M. Helbig, analysant dans la *Revue de l'Art chrétien*, 1898, 72-74, l'ouvrage de Zimmermann, *L'art plastique dans la Haute Italie*, Leipzig, 1897, établit une distinction importante qui n'avait pas encore été faite : « M. Z. n'est pas moins sévère pour le célèbre *paliotto* de St-Ambroise de Milan, attribué au IXe siècle et, d'après une inscription qui s'y trouve, à Wolsinius *(sic)* [1]. Après examen approfondi des nombreux reliefs qui s'y trouvent, il croit devoir rajeunir le monument si remarquable de plusieurs siècles. Selon lui, le ciborium de l'autel et l'autel lui-même ont été détruits par l'effondrement de la coupole de St-Ambroise, survenu en 1196. Les reliefs de la partie antérieure auraient été exécutés très peu de temps après cet événement ; les reliefs des trois autres côtés ne seraient pas d'une date beaucoup postérieure. Quant aux émaux, ils sont évidemment plus anciens et peuvent être un reste du travail de Wolsinius. M. Z. avoue ne pas pouvoir mettre ses constatations d'accord avec l'inscription qui se trouve sur le monument, et la représentation d'Angilbert au côté postérieur du *paliotto*. Mais la comparaison des reliefs ciselés avec ceux qui décorent le *paliotto* donné à la cathédrale de Città di Castello, en 1143, par le pape Célestin II, établit aux yeux de l'auteur l'étroite parenté des deux monuments. »

1. La substitution de la lettre *S* à la lettre *V* est une coquille qui doit simplement être attribuée au prote de notre Revue, et nullement à M. Zimmermann qui écrit *Wolvinius*. N. D. L. R.

C'est, en substance, une reprise de la thèse de M. Kondakow; je n'en suis pas davantage impressionné, et le *paliotto* de Città di Castello me laisse aussi froid que celui de Salerne : ce sont des analogies à discuter, non des arguments probants. Je sais bien que l'église, avec sa mosaïque et son ciborium, atteste le XIIe siècle; mais tout cela peut avoir été renouvelé, sans qu'il ait été porté atteinte à l'autel d'or, qui a survécu aussi bien que le beau sarcophage latin placé sous l'ambon. La ruine de la coupole n'entraîne pas rigoureusement la destruction absolue de tout le mobilier : le ciborium fracassé a pu préserver l'autel, rendu déjà invulnérable par sa caisse de bois.

Dans ce système, une partie seulement remonterait à Wolvinius : sa part, en réalité, est plus grande, puisqu'il a tous les émaux à son compte; or ces émaux encadrent les deux faces également, ce qui suppose l'ouvrage parachevé et rien d'antérieur. Ce que l'on prend, en avant, pour le *plus jeune*, est au contraire le *plus vieux;* là gît exclusivement toute la difficulté. Les arrangements proposés ne sont pas une solution logique et irrécusable; c'est un simple expédient, très hypothétique de sa nature. Le dernier mot, pour le moment, reste donc à la science française, et je m'en applaudis.

X. Barbier de Montault,
prélat de la Maison de S. S.

(A suivre.)

A propos du « Salon d'Art religieux » de Bruxelles.

DANS notre fascicule du mois de novembre dernier, nous avons reproduit l'annonce de l'ouverture du « Salon d'Art religieux », de style assez pompeux pour que le lecteur en ait peut-être gardé le souvenir. La pièce faisait connaître les hautes visées des organisateurs qui n'allaient à rien moins qu'à ouvrir une ère nouvelle à l'art consacré au culte. Cette exhibition s'est ouverte le 15 décembre et a été fermée le 15 janvier 1900. Elle a donc duré un mois tout juste. C'est peu assurément pour relever de sa « déchéance passagère un art qui autrefois a resplendi... à de si hauts sommets », et pour devenir le point de départ de progrès futurs ! C'était long déjà aux yeux du public ; il n'a pas attendu la clôture du salon pour le déserter. Cependant, grâce à des efforts « ardus », on était parvenu à réunir 262 nos, tableaux, sculptures, médailles, plaquettes, crucifix et bronzes de Paris.

Ce salon, il ne faut pas être prophète pour le prédire, exercera sur le développement de l'art religieux la même influence que les expositions si nombreuses affichées chaque année à Bruxelles sous les étiquettes les plus agréablement variées. Le Belge, on en a fait souvent la remarque, est de nature éminemment sociable, c'est un don heureux de son bon caractère. On assure que lorsque trois Belges se rencontrent, leur premier souci est de fonder « une société » ! Ce besoin de cristallisation se fait naturellement sentir aussi dans les choses de l'art. C'est ainsi qu'à Bruxelles on voit éclore et se succéder, chaque année, des Associations sous les noms les plus variés d'Essor, de la libre Esthétique, des XX, de l'Art de la Rue, le Sillon, Pour l'Art, la Société populaire des Beaux-Arts, le Labeur, etc. J'en passe, et des meilleures, sans doute. Chacune de ces sociétés se propose de régénérer l'art : cela va de soi. Elles organisent des expositions, qui n'ont, jusqu'ici, guère avancé la régénération de l'art, mais prouvent du moins la nécessité de relever l'art de sa déchéance passagère, comme dit notre programme. Tout cela est entrepris très sérieusement. Cependant, bientôt ces Sociétés, comme ces jolies bulles de savon, un moment gonflées par le souffle de l'enfant qui, en se jouant, voit s'y refléter un monde, éclatent. De ce jeu il ne reste que de l'eau de savon ; la mousse préparée pour la plus grande gloire de quelque vanité incomprise.

Il en a été de même pour le « Salon d'Art religieux ». La conception dénotait une telle dose de naïveté présomptueuse, qu'elle devait aboutir à la fin radieuse de la bulle de savon qui crève. C'est dommage : on avait pris l'olifant de Roland pour sonner la diane d'une ère nouvelle ; avec des airs de tranche-montagne, on avait saisi son glaive, pour donner ce qu'on nomme très vulgairement un coup d'épée dans l'eau.

A vrai dire, il ne pouvait en être autrement : le projet en lui-même, annoncé dans les termes que l'on sait, dénotait tant de candeur, alliée à une si parfaite ignorance des choses de l'art et des conditions de son développement, que les efforts, d'ailleurs « ardus », qui furent déployés, ne pouvaient aboutir qu'à un lamentable avortement. Le résultat a été des plus minces. Mais, eût-on décuplé le nombre des œuvres d'art exposés, en décuplant aussi leur mérite ; eût-on réussi à exhiber les travaux des artistes allemands, anglais, belges et français, ceux des vivants et des morts, c'était pure illusion de s'imaginer imprimer une direction nouvelle à l'art consacré au culte catholique, au moyen d'un « salon ». Les expositions, ni même les musées, ne peuvent créer un mouvement dans l'art. Si ce sont les artistes de valeur qui font les musées et les expositions, soyez certain que ce ne seront jamais les expositions qui font des artistes de valeur.

La faillite du « Salon d'Art religieux » est tellement dans l'ordre des choses qu'il n'y aurait pas lieu de s'y arrêter. Je lui accorderais volontiers le silence de la charité chrétienne, n'était la prétention des organisateurs, qui, se plaçant sous une bannière chrétienne, se sont posés en adversaires d'un mouvement d'art religieux, parti

d'esprits humbles, croyants, profondément dévoués à la foi qui doit sauver les âmes, et à l'art qui doit être l'expression de cette foi. Les protagonistes de ce mouvement ont travaillé et lutté pendant de longues années pour fonder un enseignement destiné à relever l'art religieux de sa déchéance, hélas ! nullement passagère.

Ce travail et cette lutte, en formant des artistes et des artisans chrétiens, ont déjà abouti à des résultats remarquables ; et sans aucun doute, ces résultats s'affirmeront avec le développement graduel de l'enseignement aujourd'hui solidement établi.

La décadence de l'art tient à des causes morales, à des situations sociales et religieuses profondes sur lesquelles les exhibitions d'un mois, ni même d'une année n'ont aucune action. Voulez-vous des artistes convaincus, fidèles, consciencieux, donnez-nous de solides chrétiens, et une éducation artistique qui ne viole pas les enseignements de leur catéchisme. Dans le désarroi de notre société cet enseignement n'existait pas. La société, nécessairement, a un art fait à son image. Le peuple n'a plus d'unité dans la foi, plus d'accord dans la marche vers un même but, plus d'espérance fondée sur une conviction commune. Un homme d'État belge, le plus rude lutteur et l'adversaire le plus décidé que la politique chrétienne ait rencontré dans son pays, a dit un jour du haut de la tribune nationale, cette remarquable parole: « la société est malade ».

Rien de plus vrai assurément. Elle est malade de scepticisme, de débilité, de défaut de doctrine ; elle n'a pas foi en elle-même, et se livre éperdue à l'empirisme de tous les charlatans qui viennent lui annoncer la bonne nouvelle. L'art a aussi ses charlatans. Bien des fois, en parcourant les expositions d'art moderne, en voyant cette course au clocher pour atteindre à l'originalité de mauvais aloi, à des effets inattendus, à une technique nouvelle, à un symbolisme insensé, à des inventions inintelligibles, je me suis rappelé le mot de Frère-Orban : « La société qui trouve son expression dans un art pareil, est malade. »

La même réflexion s'imposait en parcourant le petit sanatorium établi pendant un mois dans les salles du nouveau musée.

Encore une fois, cette tentative, d'une innocuité parfaite en elle-même, devait passer inaperçue, et elle pourrait même être exaltée par quelques complaisants, si elle n'avait été précédée d'une sorte de manifeste, qui faisait de cette exhibition une machine de guerre dirigée contre les écoles de St-Luc, contre leur enseignement et les artistes sortis de cet enseignement.

En présence du programme nettement chrétien de cet enseignement, les organisateurs du « Salon d'Art religieux » ont proclamé que le leur comportait « l'éclectisme le plus large ». Ce seul énoncé prouve mieux que de longs discours, les illusions et l'inintelligence d'hommes ignorants du but ou tout au moins de l'aboutissement de leurs efforts. Qui ne sait, en effet, que c'est avec la foi que l'on édifie et que c'est avec le scepticisme que l'on dissout ? Or l'éclectisme n'est autre chose que l'indifférence en matière de principes d'art, comme en matière de principes philosophiques. Conséquents avec ces prémices, les tenants de ces doctrines écrivent qu'à leurs yeux, il n'est pas nécessaire d'être croyant pour faire de la statuaire ou de la peinture religieuse. Selon eux, on peut traiter les figures les plus saintes, les mystères les plus élevés du Christianisme, comme on peindrait les sujets de la mythologie.

Cette doctrine aura certainement pour elle tous les artistes libres penseurs, qui pourront espérer ainsi s'assurer la clientèle de l'Église, tout en se moquant de ses enseignements, et en menant une vie qui les met hors de sa communion. Un prêtre qui, celui-là, connaît au moins la matière dont il traite, rappelle dans un excellent livre paru récemment, l'inanité de semblable opinion : « L'Art chrétien, dit-il, soyons-en bien persuadés, ne saurait avoir pour interprètes que des hommes profondément imbus de sentiments religieux, sachant prier et s'agenouiller devant le saint tabernacle, versés, au moins dans une certaine mesure, dans les lettres chrétiennes, dans la science théologique, dans le symbolisme et dans les connaissances liturgiques. L'axiome philosophique l'enseigne, et d'une façon beaucoup plus vraie qu'on ne le croit communément : *Nemo dat quod non habet*, personne ne peut donner ce qu'il n'a pas (1). » Assurément, pour prétendre

1. L'*Art chrétien*, entretiens pratiques par l'abbé Mallet: excellent livre sur lequel nous comptons revenir.

travailler à l'ornement des temples du vrai Dieu, il faut croire que lui seul est la voie, la vérité et la vie. Pour être véritablement artiste il faut la conviction, et une conviction ferme que la voie poursuivie est la meilleure. Il y a près d'un demi-siècle qu'un architecte français de grand talent et de grande science, le regretté Lassus, écrivait: L'éclectisme est la plaie de l'art. »

Je n'ai pas à défendre ici les écoles de saint Luc. Ceux qui tiennent à connaître leurs principes, leur doctrine, le but qu'elles poursuivent, n'ont qu'à relire les pages nombreuses qui leur sont consacrées dans cette *Revue*, et notamment le discours prononcé par M. Hellepute, membre de la Chambre des représentants en Belgique, lors de la distribution des prix de l'école des Frères à Tournai en 1881 (1). Ceux qui voudront connaître les travaux des jeunes artistes sortis de ces écoles, n'ont qu'à parcourir les campagnes, les villages et les villes de Belgique et des pays voisins. Ils verront partout des églises, des châteaux, des couvents, des hôtels-de-ville, des hôpitaux et des maisons particulières bâtis par les architectes, meublés par les menuisiers, décorés par les peintres formés à ces écoles. S'ils pénètrent dans les sacristies, ils pourront voir les travaux des orfèvres; s'ils examinent les grilles de clôture et les pentures des portes, ceux de leurs ferronniers. Enfin, ils peuvent encore, en reprenant le catalogue de l'exposition organisée à Gand lors du jubilé de 25 ans de fondation de la première école, se convaincre de la somme de travail produite en un quart de siècle et de la vitalité que l'institution avait déjà acquise alors. Certes, son enseignement doit se développer, se perfectionner encore. Il n'a pas atteint l'idéal. Mais il n'a jamais eu la prétention de former des virtuoses du pinceau et de l'ébauchoir, tels que l'entend l'esthétique moderne.

Si, aux conclusions que leur imposerait la revue de ce qui a déjà été réalisé, ils ajoutent que des milliers de jeunes gens ont été conservés dans l'intégrité de la foi de leur baptême, dans la pureté de leur enfance, et sont devenus des travailleurs probes, intelligents, consciencieux, généralement très habiles, et tout à la fois des citoyens inébranlablement attachés à l'Église et à la patrie, ils pourront juger de l'opportunité qu'il y a dans le moment, à s'en prendre à des institutions de cette nature.

Il était difficile de chercher à abaisser une création chrétienne si opportune à une époque de trouble dans les esprits et d'aberrations dans les idées, sans abaisser aussi leur créateur. La plume imprudente qui préparait l'avènement du « Salon d'Art religieux », devait aussi s'en prendre au baron Bethune dont la vie n'a été qu'un long travail à la gloire de Dieu et de son Église, un sacrifice continuel au bien du prochain. En parlant des écoles de saint Luc, cette plume trouve à propos de formuler le jugement suivant: « Son fondateur était un homme distingué, très intelligent, malheureusement beaucoup plus archéologue qu'artiste. »

Ceux qui, pendant de longues années, ont suivi le travail énorme de cet artiste, lequel sans doute a fait une moisson incomparable d'études dans les monuments de la France, de l'Angleterre, de l'Allemagne, de l'Italie et de la Belgique, me dispenseront sans doute de relever ce jugement. Mais cette prodigieuse quantité de documents n'a jamais eu pour objet une pratique archéologique. Elle initiait de plus en plus l'artiste au génie des siècles pour lesquels il professait une admiration profonde. Presque jamais il ne reprenait ces études, lorsque, dans les élans d'une imagination inspirée et remarquablement féconde, il composait ses plans d'églises et de couvents, ses dessins de mobilier, de vitraux, d'orfévrerie et de broderie.

J'ai vu les travaux de Bethune être l'objet de l'admiration la plus sincère d'Allemands comme Auguste Reichensperger, von Schmidt, l'architecte de l'hôtel-de-ville de Vienne; de Steinle, l'admirable peintre que le monde connaît; de Français comme de Viollet-le-Duc, le comte de Montalembert, Louis Veuillot; de Stuart Knill et d'artistes anglais les plus distingués; de l'architecte Kuypers, du docteur Schaepman en Hollande. Tous ces hommes de première valeur ont reconnu en Bethune leur pair; plusieurs d'entre eux l'ont honoré d'une respectueuse amitié, et prisaient très haut ses travaux. Sa mémoire peut se passer du suffrage de l'organisateur du « Salon d'art religieux ».

1. *Revue de l'Art chrétien*, année 1881, pp. 544-549.

Lorsque les hommes combattent sous la bannière d'une même foi religieuse, il serait peut-être désirable de les voir user des plus grands ménagements, les uns envers les autres. C'est un moyen de réserver leurs munitions pour faire face aux ennemis qui, dans les sphères les plus diverses, sont hostiles à cette foi, et qui, eux, sont unis pour entraver le labeur des hommes de bonne volonté. Dans toute mêlée il faut éviter de faire feu sur ses propres troupes. Mais ce n'est pas d'aujourd'hui que les écoles de saint Luc trouvent des adversaires, des contradicteurs et même des détracteurs dans ceux-là même qui devraient être leurs appuis et reconnaître leur haute valeur, ne fût-ce qu'au point de vue social et religieux. Cependant il est bon parfois qu'elles aient à subir des épreuves de cette nature. Les contradictions dont elles sont l'objet prouvent leur vigueur et raffermissent leur succès. Lorsqu'un arbre bien vigoureux a fortement pris racine dans le sol, le souffle des orages et de l'aquilon ne peu que le raffermir, donner plus de noblesse à ses formes et de force à ses frondaisons. Le « Salon d'art religieux » et les petits incidents qui devaient le mettre en valeur n'ont rien de redoutable ; si on peut les comparer à du vent, ce n'est pas celui de l'aquilon.

Je souhaite que ces écoles et les religieux dévoués qui leur ont assuré une si large, une si bienfaisante expansion, ne soient jamais combattus par des arguments plus solides que ceux qui viennent de leur être opposés, accompagnés d'expositions qui illustrent l'incompétence absolue de leurs adversaires. Des assauts de ce genre ne peuvent que favoriser leur développement, et leur assurer le concours plus actif des hommes intelligents.

Jules HELBIG.

Mélanges.

Reconstruction de la façade de la cathédrale de Chartres au XIIe siècle. Étude chronologique *(fin)* [1].

XI

C'EST à ce troisième état de la façade que, suivant une opinion récente, il faudrait rattacher la construction des portails actuels. M. A. Marignan [2] pense qu'après l'incendie de 1194, quand on avança au niveau de la face antérieure des clochers ce qui restait de la façade, on modernisa les portails construits en 1145 en les remaniant fortement, et les ornant de la décoration sculpturale que nous y voyons aujourd'hui. La thèse est intéressante, je ne la crois pas admissible cependant. Pour ne pas entraver par une longue discussion la marche de mon étude, j'ai supposé plus haut résolue, et résolue dans le sens de l'ancienneté, cette délicate question de la date des portails ouest de la cathédrale de Chartres, d'un si haut intérêt pour l'histoire de la grande sculpture française. J'y reviens maintenant pour donner mes raisons.

Deux faits importants sont acquis, je crois, après l'étude qui précède : le premier c'est qu'*en 1144-1145 on entreprenait de reconstruire la façade de Chartres et ses portails ;* le second que, *dès avant 1150, ces nouveaux portails étaient ornés de figures :* Richer, archidiacre de Châteaudun, mort le 12 janvier 1150, «... decoravit etiam *introitum* hujus ecclesie *imagine Beate Marie* auro decenter ornata», dit le *Nécrologe* [3]. Cette Vierge, déjà mise en place à l'entrée de l'église en 1150, ne pouvait orner le pignon qui n'était pas fait ; elle décorait donc certainement le tympan de l'un des portails en construction.

Enfin nous avons vu que certaines parties des portails actuels paraissent contemporaines de la base du Clocher Vieux, qui date de 1145. Je ne peux faire ici état des statues du clocher, qui pourraient avoir été rapportées après coup [1]. Mais rappelons-nous quelle singulière similitude présentent les soubassements des trois portails ouest, avec celui de la petite porte qui s'ouvre au sud du clocher : le profil des bases, les proportions relatives de base à socle, la décoration des socles et des moulures des bases, sont exactement identiques.

D'autre part il est certain que les portails actuels de la façade de Chartres ne constituent pas l'exemplaire unique d'un type exceptionnel, mais sont apparentés à toute une série de portails de l'Ile-de-France et des régions voisines, où les colonnettes des pieds-droits sont ornées aussi de figures étroitement collées au fût, immobiles d'attitude, et de costume à peu près identique. De ces portails, les uns subsistent encore, les autres nous sont conservés en partie par des dessins originaux ou gravés du XVIIIe siècle.

Quelqu'un des portails de cette série, analogues aux portails actuels de Chartres, peut-il être authentiquement daté des environs de 1150 ? Qui ne voit que c'est là le point essentiel dans la question qui nous occupe. Car si cela était, l'identification des portails actuels, proches parents du Clocher Vieux, avec ces portails décorés de figures dont on commençait la construction à Chartres en 1144-1145, s'imposerait logiquement.

XII

OR c'est précisément ce qui a lieu. Au Mans en 1158, à Saint-Denis en 1140, on venait d'achever des portails analogues à ceux que nous étudions. Puisqu'à Chartres, c'est-à-dire dans une région géographiquement intermédiaire entre ces deux points, on commençait en 1144-1145, c'est-à-dire précisément à une date intermédiaire entre 1140 et 1158, les portails de la nouvelle façade, quoi d'étonnant s'ils ont ressemblé à ceux des deux églises précitées !

Le portail sud de la cathédrale du Mans fut

1. Voir les n^os de juillet 1899 et de janvier 1900.

2. A. Marignan, *Le Portail occidental de N.-D. de Chartres* (Le *Moyen-Age*, Sept.-Oct. 1898, p. 341-353.)

3. *Cartul.*, t. III, p. 19.

1. On peut se demander pourquoi dans ce cas on n'aurait pas décoré pareillement la base de l'autre clocher.

élevé vraisemblablement aux environs de 1155. M. Lefèvre-Pontalis (1) a montré que l'exécution de ce portail et de son porche doit être rangée dans la série des travaux entrepris par l'évêque Guillaume de Passavant (dont l'avènement est de 1143), travaux consacrés tous ensemble le 28 avril 1158 (2).

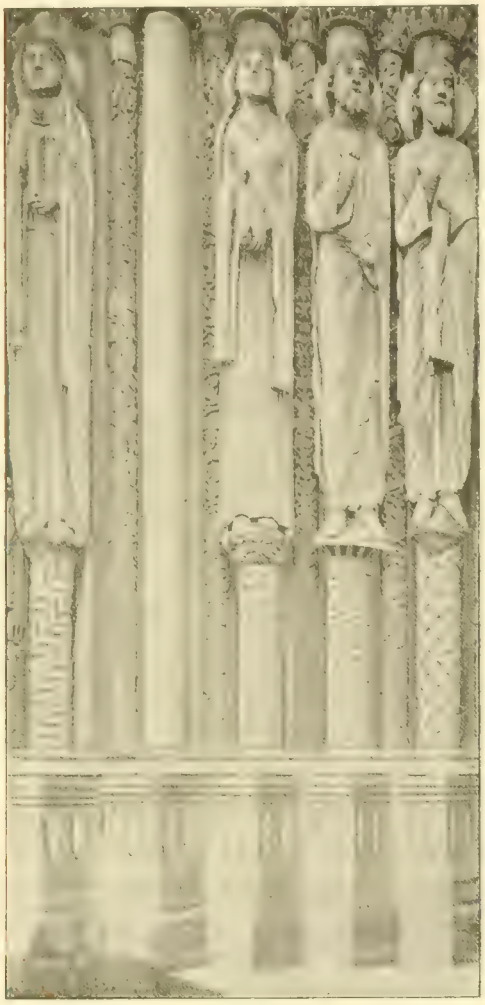


Fig. 7.— Cathédrale de Chartres. — Portail central de la façade ouest.

Le triple portail du porche ouest de Saint-Denis est daté d'une façon plus précise encore. Suger lui-même nous apprend qu'il en projetait déjà la reconstruction en 1125 (1), qu'on y travaillait depuis quelques années en 1137 (2), et qu'on le consacra avec le porche, trois autels et l'une des tours le 9 juin 1140 (3).

Voici donc deux portails, du type de ceux qui subsistent à Chartres, qui furent construits entre 1130 environ et 1158. On reconnaîtra facilement, en les comparant avec ceux de Chartres, qu'ils leur sont étroitement apparentés. Pour le Mans, il suffit de regarder les deux monuments pour se rendre compte que si l'artiste ou les artistes de Chartres étaient supérieurs à ceux du Mans, c'est pourtant, ici et là, la même école : même facture et même conception du rôle architectural de la sculpture.

Pour Saint-Denis, les sculptures des portails ayant été détruites à la Révolution, il faut se reporter aux dessins faits au début du XVIIIe siècle pour l'ouvrage de Montfaucon (4), dont quelques-uns ont été reproduits avec plus d'exactitude par M. Vöge (5). Les analogies sont encore frappantes. Comparez par exemple aux statues de Chartres *(fig. 7 et 10)* la sixième figure de la pl. XVII et la cinquième de la pl. XVIII de Montfaucon *(fig. 8 et 9)*, que M. Vöge n'a pas données. Mêmes coiffures, mêmes costumes, même attitude rigide, mêmes physionomies, même facture de part et d'autre. L'agencement des statues sur les pieds-droits du portail était aussi identique : la planche XVIII de Montfaucon nous montre une des colonnettes dont la statue avait disparu au début du XVIIIe siècle, laissant seulement sur le fût, auquel elle était étroitement collée, la trace de son corps et le bas de son manteau.

1. Eug. Lefèvre-Pontalis, *Etude historique et archéologique sur la nef de la cathédrale du Mans*. Mamers, 1889, in-8°.

2. M. l'abbé Ledru, dont la belle monographie de la cathédrale du Mans est si impatiemment attendue, veut bien m'écrire qu'il adopte aussi pour le portail sud la date de 1158.

1. *Œuvres de Suger*, éd. Lecoy de la Marche *(Soc. de l'Hist. de Fr.)*; charte I (1125), p. 320.

2. *Ibid.*, charte VII dite *Testament de Suger* (17 juin 1137), p. 333.

3. *Ibid.*, *De rebus in administratione...*, XXV et XXVIII ; *Libellus de consecratione...*, IV. Voir aussi les importantes études de M. Anthyme Saint-Paul : *Suger, l'église de Saint-Denis et saint Bernard* (*Bullet. archéol.*, 1890, p. 258), et *La Transition* (extr. de la *Revue de l'Art chrétien*, 1894-1895).

4. *Les Monuments de la monarchie françoise...*, par le R. P. Dom Bernard de Montfaucon, t. I. Paris, 1729. Pl. XVI, XVII, XVIII.

5. Dr W. Vöge, *Die Anfänge des monumentalen Stiles im Mittelalter*. Strasbourg, 1894, in-8°. P. 84, 86, 88, 231, 307.

XIII

ET maintenant rappelons un fait intéressant et peu remarqué, qui peut éclairer singulièrement la question. C'est celui des relations très suivies qui existèrent entre l'abbé de Saint-Denis et l'église de Chartres de 1130 à 1150 environ, c'est-à-dire à l'époque même où l'on reconstruisait la façade de la cathédrale, à l'époque aussi où Suger transformait radicalement sa basilique. Parmi ces relations, les unes, d'un caractère impersonnel et strictement officiel, sont attestées par des lettres échangées entre l'abbé de Saint-Denis et le chapitre de Chartres, ou son évêque Geoffroy de Lèves (1115-1148), ami personnel de Suger, sur des questions d'administration [1]. D'autres, qui nous intéressent bien davantage, prouvent des rapports plus directs entre Suger et l'évêque, et nous font constater la présence à Saint-Denis même de Geoffroy de Lèves

Fig. 8. — **Pied-droit du portail ouest de Saint-Denis,** d'après MONTFAUCON, t. I, pl. XVIII.

Fig. 9. — **Pied-droit du portail ouest de Saint-Denis,** d'après MONTFAUCON, t. I, pl. XVII.

1. Dom Brial, *Hist. de Fr.*, t. XV, p. 493 (1147-1148); p. 507 (1149). *Œuvres de Suger*, chartes de 1137 environ (p. 371), de 1149 (p. 256-257). Remarquons en mai 1150 la

au moment précis des grands travaux du célèbre abbé. C'est ainsi que les souscriptions de chartes nous montrent Geoffroy à l'abbaye vers 1130, le 11 juin 1137, et vers 1140, c'est-à-dire pendant la construction des portails de Saint-Denis, et vers l'époque de leur dédicace (1).

Le 11 juin 1144, le même Geoffroy assiste à la consécration du chœur de Saint-Denis et dédie dans la crypte l'autel de Saint-Étienne (2). Un passage du *Libellus de consecratione* est plus précieux encore, parce qu'il atteste des relations d'un caractère plus intime, et nous montre l'attention de l'évêque de Chartres attirée sur les constructions même, alors en cours, de Suger.

Le jour anniversaire du glorieux roi Dagobert, c'est-à-dire le 19 janvier [1143] (3), le vénérable évêque de Chartres, Geoffroy, célébrait la messe au maître-autel de la basilique pour l'âme du roi son fondateur, lorsque une affreuse tempête qui sévissait depuis quelques jours déjà, détruisant dans les environs un certain nombre d'édifices, se déchaîna plus violemment encore. Les assistants craignaient pour les voûtes du chœur dont l'ossature était seule en place, c'est-à-dire les nervures croisées, vides encore des triangles de maçonnerie qu'elles devaient soutenir. L'évêque de Chartres, épouvanté, bénit de la main la frêle armature et tendit vers elle pour la protéger une des plus précieuses reliques de l'abbaye, le bras du vieillard Siméon. L'armature oscilla sous le vent, mais sans aucun dommage. Il est permis de croire que les assistants s'émerveillèrent à la fois de la vertu de la relique et des qualités du nouveau système de construction.

Il est permis de croire aussi que Geoffroy et les chanoines de sa suite avaient remarqué pareillement les portails en cours de construction à Saint-Denis, pendant leurs visites de 1130 et 1137, ou après leur achèvement, dans leurs séjours à l'abbaye en 1140, 1143 et 1144. Avec le contentement de soi-même, si naturel d'ailleurs, qui perce à tout instant dans ses écrits, sa fierté légitime des beaux travaux d'art dont il était l'instigateur, Suger tout le premier dut présenter et faire admirer à ses hôtes ses constructions nouvelles. Il a bien joué, heureusement pour nous, ce même rôle auprès de la postérité.

Or en 1144-1145, c'est-à-dire quelques mois après les deux derniers séjours qui nous soient connus de l'évêque de Chartres à Saint-Denis, on commençait à Chartres les nouveaux portails de la cathédrale. Pourquoi l'évêque ne se serait-il pas souvenu de ceux de Saint-Denis, dont la nouveauté (1) et la splendeur l'avaient frappé très certainement ? Les portails actuels étant précisément du type de ceux de Saint-Denis, il me semble que la conclusion s'impose avec une certaine force (2).

En adoptant pour son église ce type assez neuf sans doute dans la région parisienne, l'évêque se bornait à suivre en quelque sorte la *tradition de la cathédrale*. Lieu de pèlerinage fréquenté, célèbre au XIe siècle jusque chez les peuples du Nord, la cathédrale de Chartres, à cause de la sollicitude des fidèles à son endroit et des abondantes aumônes qui en résultaient, fut dès le XIe siècle une église *étonnante* (3), et non seulement pour les contemporains mais pour nous encore. Qu'on se rappelle que, dès 1028, elle avait en largeur les dimensions actuelles et était à peine moins longue ; qu'on songe aux vastes proportions de son chœur avec déambulatoire et trois absidioles, au développement inusité des galeries de sa crypte,

présence de Suger à Chartres, où il a convoqué un concile pour aviser aux moyens de secourir les croisés (Dom Brial, *ibid.* p. 523-524). Vers la même époque, il reçoit à Chartres encore une requête des pauvres de la ville contre un certain Raoul Mauvoisin (*ibid.*, p. 525).

1. *Œuvres de Suger*, chartes V (p. 331) ; VII (p. 333) ; X (p. 349).

2. *Ibid.*, *Libellus de consecratione*, VI-VII, pp. 233 et 237.

3. *Ibid.*, V, p. 230. La date d'année n'est pas dans Suger; le contexte indique que ce fait se passait entre 1141 et 1144, et lorsque les voûtes du chœur (qui fut consacré le 11 juin 1144) étaient faites en partie, donc en 1143 ou 1144. M. A. Saint-Paul, qui a étudié ce passage au point de vue de la construction de Saint-Denis, adopte avec vraisemblance 1143 (*Bullet. archéol.*, art. cit.).

1. Suger lui-même à propos des portails de Saint-Denis emploie l'expression *novum usum* (*De rebus in administratione....*, XXVII, p. 189).

2. Il est possible que le chapitre de Chartres se soit adressé à l'atelier qui avait travaillé à Saint-Denis et peut-être à Corbeil ; car il est assez remarquable que l'église Notre-Dame de Corbeil, dont on a conservé deux pieds-droits analogues à ceux de Chartres et de Saint-Denis, fut précisément reconstruite, au moins en partie, par Suger (*Œuvres de Suger*, charte VII, p. 339).

3. « In statu mirae magnitudinis et pulchritudinis, » (*Translat. S. Aniani*, ap. *Anal. Bolland.*, t. VII, p. 331) ; « ... mirifico effectu ... » (Guill. de Malmesbury, l. II, ch. 11) : etc....

auxquelles le XIIe siècle n'ajouta qu'une travée. Au XIIe siècle la tradition se continue : le Clocher Vieux et sa flèche célèbre en sont la preuve, et je crois que nous pouvons ajouter aussi les portails de l'Ouest.

XIV

RÉSUMONS et groupons les observations précédentes.

En 1144-1145 on commençait à construire à Chartres des portails ; ces portails étaient ornés de figures ; l'évêque d'alors avait vu en 1130, 1137, vers 1140, en 1143 et 1144, c'est-à-dire peu de temps avant de faire élever ceux de sa cathédrale, les nouveaux portails de Saint-Denis dont il avait en quelque sorte suivi pas à pas la construction. Voilà ce que nous apprennent les textes.

Or, précisément les portails *actuels* de Chartres sont très analogues par leur statuaire et leur conception architecturale aux portails de Saint-Denis terminés en 1140 et au portail du Mans construit vers 1155, c'est-à-dire peu de temps avant et peu de temps après l'époque de la construction dont nous venons de parler. Ils renferment en outre des détails tout à fait semblables à ceux que l'on retrouve en certaines parties de la base du Clocher Vieux, base très exactement datée de 1144-1145. Voilà ce que nous apprennent les monuments.

En rapprochant ces deux catégories de faits, on est conduit à identifier résolûment les portails actuels de la cathédrale de Chartres, avec ceux dont on entreprit la construction, dans la même cathédrale, en 1144-1145. Nous pouvons ajouter même que rarement portail put produire un état-civil aussi probant.

XV

EN regard de ces faits précis, si convaincants, je crois, contre lesquels pourraient seuls prévaloir des arguments irrésistibles, que nous apporte la thèse opposée? Disons d'abord, d'une façon générale que les remarques de son auteur, qui prouvent des qualités si rares d'analyste minutieux et attentif, ne sont guère que les appréciations d'une esthétique personnelle, qu'il néglige d'appuyer de preuves précises. Sans doute il doit avoir ses raisons d'affirmer, mais ces raisons il ne nous les donne pas.

Il dit, par exemple, de l'attitude des deux petits anges qui tiennent une couronne au sommet de l'archivolte du portail central : « Le geste même de ces anges est une date et ne saurait appartenir à celle de 1145 » (p. 352). C'est peut-être exact, mais pourquoi ? nous n'en savons rien. Un geste, étant dans la nature, surtout un geste aussi simple, peut se rencontrer dans l'art en 1145 aussi bien qu'en 1194; car enfin le milieu du XIIe siècle n'est point pour l'art français une époque d'extrême barbarie !

Quand il précise davantage, l'auteur parfois n'est pas plus convaincant. Une des statues-colonnes est coiffée d'une calotte qui se retrouve vers la fin du siècle à Bourges (p. 352); donc la statue n'est pas de 1145. — Pourquoi ? une coiffure qu'on voit à la fin du XIIe siècle ne peut-elle se rencontrer dès le milieu du siècle ? Et justement la même calotte à côtes se trouve dans un certain nombre de sculptures bien antérieures à la fin du XIIe : sur des chapiteaux, dans quelques statues, et en particulier au portail de Saint-Denis.

Nous touchons ici à une forme de raisonnement qui revient sans cesse dans l'article en question. Cette forme est la suivante : tel détail des portails de Chartres ne se trouve pas ailleurs en 1145 (et nous venons de voir que cela même n'est pas toujours très exact), Chartres serait le premier monument qui présentât ce détail, donc les portails de Chartres sont de la fin du XIIe siècle. Exemples: on ne rencontre pas dès 1145-1150 de représentation analogue à celle des Arts Libéraux du portail de droite (p. 350) ; « et que dire aussi des anges qui volent dans les airs [au portail de gauche] ? Où trouve-t-on un semblable dessin dès la première partie du XIIe siècle ? » (1) (p. 351) — Où ? mais pourquoi pas

1. L'auteur emploie constamment cette expression « première partie du XIIe siècle », pour désigner les années 1145-1150 environ. Je crois que c'est un tort. En histoire, les siècles ne se coupent pas en deux par le milieu. En particulier, je crois que dans l'histoire de la sculpture française au Nord de la Loire la première partie du XIIe s. doit s'entendre des années antérieures à 1135 environ, époque où les constructions de Suger marquent très probablement un tournant et commencent une orientation nouvelle. En 1145 nous sommes dans la seconde partie du siècle, celle qui s'étend jusqu'au XIIIe.

justement à Chartres ? On voit le vice de cette argumentation à base de pétition de principe. Pourquoi défendre à un monument aussi important dans l'histoire de l'art que l'a toujours été la cathédrale de Chartres, d'inaugurer quelquefois, de créer une formule, une tradition ? Pour les Arts Libéraux en particulier, l'église de Chartres était spécialement qualifiée pour les figurer de bonne heure. Ses écoles, aux XIe et XIIe siècles, étaient universellement célèbres; on s'y pressait de toute part autour de la chaire de maîtres-ès-arts tels que Fulbert, Yves, Gilbert de la Porée, Jean de Salisbury, l'écolâtre Thierry dont l'*Heptateuchon*, ou Manuel des sept arts, si célèbre au XIIe siècle, semble presque le commentaire même des sculptures du portail [1].

D'ailleurs, l'auteur de l'article en question paraît oublier que le milieu du XIIe siècle est une époque capitale dans l'évolution de l'art au moyen âge. C'est, suivant les régions, la pleine Transition ou le début du gothique ; c'est vraiment une époque de renouveau. Or il écrit par exemple : « Voyez le dessin des anges du tympan... de gauche... Comme ils s'inclinent d'une manière charmante et naïve devant le Seigneur ! Leurs ailes déployées, leur longue robe, la génuflexion tout à fait timide ne trahissent-elles pas le commencement d'un style nouveau, c'est-à-dire la fin du XIIe ou les premières années du XIIIe siècle ? » (p. 351).

Mais précisément, s'il y a style nouveau, on peut en conclure très logiquement en faveur du milieu du XIIe siècle, époque où la nouvelle architecture créait une nouvelle décoration à son usage, où les tailleurs de pierre, appelés par Suger à Saint-Denis, venaient, comme le remarque ailleurs M. Marignan lui-même [2], de rénover l'art du sculpteur dans le Nord de la France. Tout aussi bien que : « style nouveau, donc fin du XIIe siècle », je crois qu'on peut dire : « style nouveau, donc 1145-1150 environ » ; tout aussi bien, sinon mieux.

Et je cherche en vain, à l'appui de la thèse que je discute ici, des preuves solides. Pour affirmer que les portails ont été remaniés après 1194, de fond en comble, l'auteur s'appuie sur ce fait que la partie des colonnettes-piédroits qui se trouve sous les pieds des statues est seule ornée de pétales, de petits carrés, de feuillages, et qu'elle est séparée de la statue par un joint. — Mais ce joint indique tout simplement qu'on a donné au sculpteur son bloc à dégrossir et à travailler ; puis, que le travail fini, on l'a mis à la place qu'il devait occuper dans le portail ; et c'est tout. Que la partie inférieure de la colonnette soit seule ornée (on voit la même chose au Mans), cela est tout simple ; cette partie, très voisine du spectateur et la plus visible, aurait choqué par sa nudité ; on l'a décorée. Dans les parties hautes le même besoin ne se faisait pas sentir. D'ailleurs tous les pieds-droits n'ont pas leur partie inférieure ainsi ornée ; quelques-uns ont là de petits personnages, d'autres sont nus.

Certains même des arguments de l'auteur semblent combattre sa propre thèse. Pour lui, la maladresse avec laquelle on a agencé les statues-piédroits prouve qu'elles ont été rapportées après coup (p. 352). — Elle semble prouver simplement qu'au moment où on fit les portails, on était encore malhabile à disposer des statues contre des pieds-droits, qu'on tâtonnait sur les moyens techniques de réaliser cette conception nouvelle, ce qui se comprend aisément du milieu du XIIe siècle et s'expliquerait beaucoup moins plus tard. Certes la cathédrale chartraine du XIIIe siècle est loin d'être mesquine ! On n'y a pas ménagé les matériaux; le clergé de Chartres, qui savait pouvoir compter sur les inépuisables trésors de foi et d'enthousiasme des contemporains, n'a pas cherché l'économie ! Je crois donc que si l'on avait reconstruit les portails après 1194, c'est-à-dire à une date où la technique des portails à statues avait beaucoup progressé, l'architecte, plutôt que d'avoir des pieds-droits mal agencés, eût renoncé à utiliser quelques misérables tronçons de fûts. Il eût refait le portail entièrement, disposant les statues très régulièrement, à hauteur égale, sur des fûts-piédestaux plus lar-

1. Voir Em. Mâle, *L'Art religieux du XIIIe s. en France*. Paris, Leroux, 1898, in-8°, pp. 109-121. Voir aussi sur les écoles de Chartres, les travaux bien connus de M. l'abbé Clerval : *L'enseignement des Arts libéraux à Chartres et à Paris, d'après l'Heptateuchon de Thierry de Chartres* (Paris, 1889, brochure in-8°), et *Les Écoles de Chartres au Moyen-Age* (Paris, 1895, in-8°).

2. A. Marignan, *L'école de sculpture en Provence du XIIe au XIIIe siècle* (*Le Moyen-Age*, janvier-février, 1899) ; p. 61. Dans cet article, bien supérieur à celui sur Chartres, l'auteur arrive à des conclusions très intéressantes, qui probablement resteront.

ges (comme on le voit à Bourges, et déjà en 1158 au Mans), au lieu de les placer avec une certaine maladresse, accrochées aux colonnettes sans une parfaite régularité et en porte-à-faux sur la partie basse du fût. Il y a là des tâtonnements indiscutables qu'on ne trouve plus vers la fin du XIIe siècle.

Quant aux dais qui surmontent les statues des

Fig. 10. — Cathédrale de Chartres. — Portail central de la façade ouest.

portails latéraux, ils sont, d'après la même théorie, du XIIIe siècle sans l'ombre d'un doute. — Sans l'ombre d'une preuve d'ailleurs. Or le plus grand nombre est analogue, comme forme, aux dais mal dégagés, mais d'un dessin très voisin, qui surmontent les deux pieds-droits les plus proches de l'entrée au portail sud du Mans. A Chartres, je vois l'essai maladroit d'une pratique toute nouvelle et qui se cherche en quelque sorte ; ou plutôt un expédient avec lequel l'artiste n'est pas encore familier: remarquons en effet *(fig. 10 et 11)*, qu'il n'y a pas de dais au portail central et qu'on n'en a mis qu'aux portails latéraux, parce qu'ici les statues, moins hautes, laissaient un plus grand vide au-dessus d'elles. L'artiste a eu l'idée de meubler l'espace nu en y accrochant assez gauchement, à des hauteurs diverses, des dais de formes variées. C'est un pur expédient, peut-être inventé là, et qui ne tient en rien au passé. A Bourges, au contraire, la tradition est fixée déjà.

Fig. 11. — Cathédrale de Chartres. — Portail de droite de la façade ouest.

XVI

Il me semble que ces affirmations catégoriques, mais faiblement appuyées, parfois contradictoires à la thèse même de l'auteur, ne peuvent être mises en balance avec les données précises que nous avons pu déduire de l'étude des textes et du monument. Donc il reste acquis malgré tout, je crois, que *les portails actuels sont bien ceux-là même dont on commençait l'exécution en 1144-1145*. Quand furent-ils achevés ? Nous avons vu qu'en 1150 toute la maçonnerie du rez-de-chaussée devait être terminée, puisque le

tympan de droite avait reçu sa décoration ; les pieds-droits étaient donc sans doute déjà en place ; il est probable aussi que le tympan du portail central était exécuté. Quant au tympan de gauche, il est peut-être un peu postérieur ; c'est ce que pourrait indiquer l'allure plus souple des anges. C'est donc de 1144-1145 à 1155 environ que les portails furent construits et décorés.

Cette date, nous l'avons vu, explique certains tâtonnements dans l'agencement des dais et des figures sculptées sur les membres d'architecture. Elle explique bien d'autres choses.

Je crois voir, dans la pensée de M. Marignan, une certaine hésitation au sujet de la place qu'il assigne aux portails de Chartres dans l'évolution de la sculpture monumentale en France. Il y voit tantôt un art qui commence, tantôt un art à son déclin, vieillot, fini, dont rien ne peut sortir. Il faudrait pourtant s'entendre. Certes les décadences ne sont pas toujours méprisables ; mais il ne saurait être à mon avis question de décadence devant le rare chef-d'œuvre, d'une telle saveur, d'une telle verdeur esthétique, qu'est le triple portail de la façade de Chartres. Pour moi j'y vois un art de la sculpture encore en-deçà de la maturité, dans son adolescence, allié à un sens architectural très sûr, malgré quelques maladresses de détail, très conscient du but poursuivi et des moyens dont il dispose.

En effet, les statues des portails ouest de Chartres sont avant tout des pieds-droits. Qu'on prenne garde que cela est plus rare qu'il ne semble d'abord, et caractéristique du gothique à ses débuts. Ces statues sont peut-être mal agencées sur la colonnette, mais elles ne s'en séparent pas, elles en font intimement, étroitement partie. C'est pour cela qu'elles n'ont pas toute leur liberté d'allures; et qu'en feraient-elles, à moins d'oublier leur rôle architectural ? Elles nous apparaissent donc allongées et raides sur le fût auquel elles s'adossent, s'incorporent presque, sans en dissimuler l'élan vertical, en l'accentuant même, le corps aplati contre lui, la tête droite et fixe, *attentives avant tout au rôle utile que l'architecte leur a confié.* Cette raideur n'est pas simplement de l'archaïsme, elle est voulue dans une certaine mesure; voyez plutôt les tympans. D'ailleurs les artistes qui sculptèrent les têtes admirables de ces corps stylisés étaient bien des maîtres! Ils auraient pu faire plus animé; ils ont voulu faire plus *architectural.* Tout au souci de ne pas bouger, les statues n'ont entre elles aucune mimique ; elles se contentent de regarder d'un peu haut, — graves et nobles, ou bonnes et souriantes, mais expressives toujours, — ceux qui entrent dans le temple. Toute leur vie est là : leur vie intérieure, si intense, concentrée dans le visage ; leur vie physique dans cette attention du corps à s'identifier à la colonnette comme l'a voulu l'artiste. Ce sont avant tout des colonnes, des colonnes vivantes et expressives, mais des colonnes pourtant, autant au moins quoique autrement que leurs lointaines sœurs de l'Acropole.

Passons maintenant au triple portail du croisillon nord, qui est du XIIIe siècle peu avancé, mais ne semble pas antérieur à l'année 1205 où fut envoyé de Constantinople à Chartres le chef de sainte Anne. Considérons les pieds-droits : c'est tout autre chose. Là les statues vivent pour elles-mêmes, d'une vie indépendante et libre, non pour un rôle strictement architectural qu'elles ne se soucient plus de remplir. Elles semblent oublier, ou vouloir faire oublier, qu'elles étaient à l'origine de simples pieds-droits. Les personnages, qu'on dirait placés devant le fût pour le dissimuler et en détourner l'attention, ne font plus étroitement corps avec lui. Ils vont s'en détacher, tournent la tête, gesticulent, causent, jouent des scènes entre eux comme des personnages de Mystères : l'Annonciation et la Visitation au portail de gauche, Salomon et la Reine de Saba au portail de droite. Ils s'assouplissent, respirent, et vivent de tout leur corps, au détriment parfois de la vie profonde qui ne se reflète plus sur les visages pour la plupart sans expression [1]. Ils se délassent vraiment de la raideur de leurs ancêtres des portails ouest. Là nous avions des *pieds-droits*, ici nous avons des *statues.*

C'est un tout autre système, une conception très différente, qui cesse d'être architecturale pour devenir plutôt sculpturale. Il n'y a plus là cette abdication du sculpteur devant l'architecte, cette précieuse collaboration de leurs deux pen-

1. Je ne parle ici que des portails, non du porche qui les abrite, très supérieur comme exécution, mais qui est du XIIIe siècle avancé.

sées intimement unies pour la réalisation de l'objet essentiel d'une œuvre d'architecture : assurer la solidité, et donner de cette solidité une impression nette et rassurante, en subordonnant la décoration, si riche soit-elle, aux exigences de la construction, en soulignant les lignes essentielles de cette construction par la décoration même. A ce point de vue spécial de la décoration des portails, l'art gothique, si consciencieux toujours en matière de construction pure, si soucieux d'en affirmer les membres utiles, n'a connu qu'en ses commencements cette parfaite soumission du sculpteur à l'architecte. Plus tard, il n'a pas su résister aux aspirations d'indépendance de la sculpture parvenue à sa vigoureuse maturité, et avide de s'émanciper, de vivre librement, sans entraves. Les statues des portails seront alors le plus souvent de simples statues, très belles d'ailleurs, plus belles même et plus vivantes, et toujours décoratives, mais décoratives seulement. Et c'est une utilité encore, mais qui ne voit que ce n'est plus la même ?...

Aussi, la théorie que j'ai discutée plus haut fût-elle admissible, on répugnerait un peu à faire rentrer dans la même reconstruction l'exécution de ces deux portails (de la façade ouest et du croisillon nord), même en laissant entre eux un intervalle de dix ou quinze années. Nous sommes heureux, tant l'écart est grand entre les deux conceptions architecturales qu'ils révèlent, de pouvoir les séparer par un laps de plus d'un demi-siècle.

L'écart n'est pas moins considérable si l'on s'en tient à la facture. Il y a bien loin de l'exécution serrée, précise, scrupuleuse même et soucieuse du plus infime détail, des personnages de l'Ouest, au faire plus large et en général un peu lâché des statues du portail nord, dans les draperies comme dans les visages. La facture des premières est celle des primitifs de tous les pays. Il y a là deux époques, non pas seulement deux mains.

Que dire aussi des incertitudes iconographiques de certaines parties des portails ouest (par exemple la scène du tympan de gauche qui représente très probablement une Ascension, mais où l'on a voulu voir aussi un Baptême du Christ ou un Jugement dernier), — incertitudes qui ont moins lieu de nous surprendre quand nous pouvons les dater du milieu du XIIe siècle, c'est-à-dire d'une époque où l'iconographie sculptée, assez récente peut-être et sans guère de traditions, en retard à coup sûr sur celle de la peinture, cherchait encore ses formules.

Cette date de 1145-1155 environ, attestée d'ailleurs par les faits les plus certains, satisfait donc à tous les points de vue. Je crois qu'on peut s'y tenir, au moins provisoirement. Ce provisoire, comme tant d'autres, sera-t-il définitif ?

Maurice LANORE.

Le Béguinage de Sainte-Élisabeth à Mont Saint-Amand (1).

ES catholiques gantois ont voulu marquer l'année dernière, le vingt-cinquième anniversaire de la construction du Béguinage Ste-Élisabeth à Mont-St-Amand, par la publication d'un livre de haut intérêt. Je ne veux pas le laisser ignorer de nos lecteurs.

L'auteur de ce travail, dans lequel les articles de journaux publiés il y a un quart de siècle prennent une large place, est M. le sénateur Jules Lammens. Personne mieux que lui, n'était à même de faire le récit de la destruction de l'ancien Béguinage de Gand et de sa translation dans la commune suburbaine de Mont-St-Amand ; personne plus que lui n'avait autorité pour faire connaître dans ses différentes phases un événement qui a mis à nu l'esprit sectaire et persécuteur de l'administration communale gantoise à cette époque. M. Lammens n'a pas seulement été le témoin des faits, il a été un des champions les plus dévoués à l'institution qu'il s'agissait de défendre.

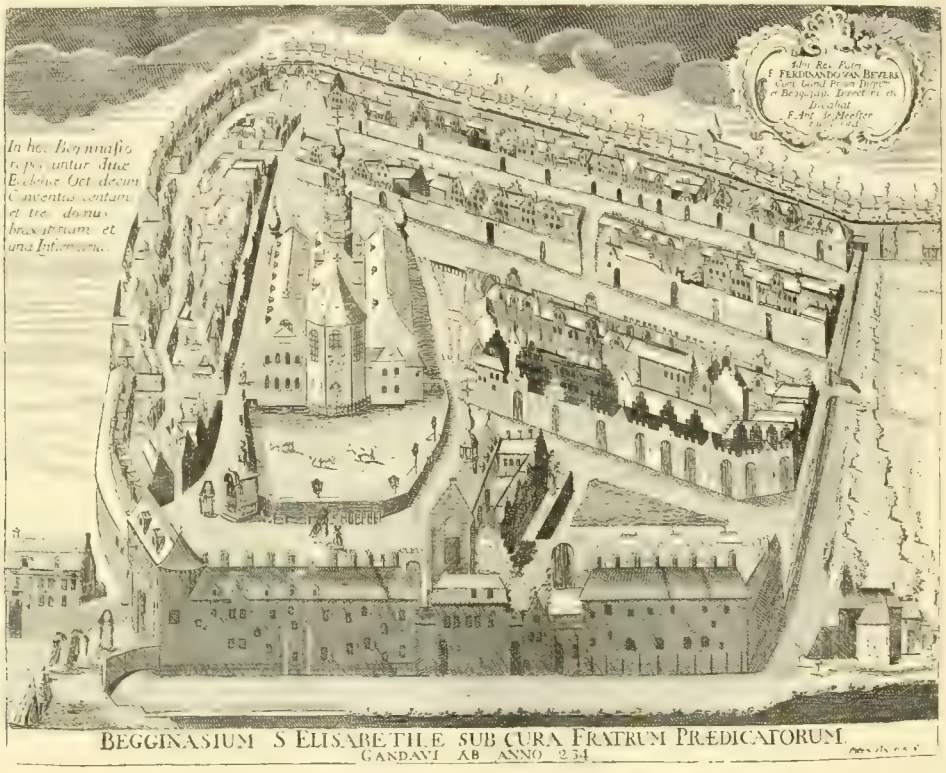
Avant de le suivre dans le récit des faits qu'il rappelle, il n'est pas inutile, pour les lecteurs qui ne connaissent pas les Flandres dans les détails de la vie publique et privée, dans les institutions historiques qui ont survécu aux nivellements de la

1. V. *Le Béguinage de Sainte-Elisabeth à Mont-Saint-Amand.* Histoire de la destruction du Grand-Béguinage de Gand et de sa translation à Mont-Saint-Amand, par Jules Lammens, sénateur, membre de la Société d'Émulation pour l'étude de l'histoire et des antiquités de la Flandre.

vie moderne, de faire connaître le monument et l'institution qui alors étaient en jeu. Afin d'écarter tout ce qui pourrait m'attirer le reproche de parti pris, ou d'esprit prévenu, je vais emprunter à un livre allemand, écrit avant la lutte dont il s'agit, par un auteur protestant, en général peu enclin aux hommes et aux choses pénétrés de l'esprit catholique, les lignes suivantes : voilà comme il s'exprime à l'occasion d'une visite assez prolongée qu'il fit à Gand :

« Au nombre des corporations laïques et religieuses si nombreuses en Belgique, il n'en est pas de plus remarquables que les Béguinages. Il faut entendre par là les réunions en communauté de femmes qui ne sont pas mariées et qui vivent ensemble, conformément à certaines règles, s'adonnant à des exercices religieux déterminés, tout en subsistant de leurs propres ressources ou du produit de leur travail ; elles ne font vœu d'obéissance et de chasteté que pour la durée de leur séjour dans la communauté.

« Il est difficile de voir chose plus originale et plus pittoresque que ces cours entourées d'enclos, cette petite cité dans la cité, avec son église, ses



Vue du Béguinage Sainte-Élisabeth démoli. (D'après une ancienne gravure.)

chapelles, ses couvents, ses maisons habitées par des femmes chez lesquelles la vie religieuse et mondaine, la liberté et la règle, l'existence en commun et l'initiative personnelle, la prière et le travail, l'obéissance et l'autorité, se mêlent et se combinent de la manière la plus intéressante. Si l'on peut éveiller le scepticisme, et paraître par trop éloquent en disant que les Béguinages sont l'une des gloires de la Belgique, il est parfaitement exact de dire que la Belgique doit être regardée comme la véritable patrie de cette institution hautement remarquable [1]. »

L'auteur fait ensuite l'historique des Béguinages qu'il a étudiés avec beaucoup de soin : grâce à ses recherches, il en retrouve aussi quelques communautés en Allemagne, notamment en Franconie, en Souabe et sur les bords du Rhin ; enfin il découvre aussi quelques béguinages en

1. *Belgische Studien, Schilderungen und Erörterungen von D. Fridrich Oetker.* Stutgard, 1876, pp. 223-264.

France. Revenant ensuite au Béguinage de Gand qu'il avait sous les yeux, il ajoute :

« Les béguinages de Gand (il y en avait deux alors) semblent exercer un attrait tout particulier pour les habitants des environs et être de tous points en harmonie avec leurs mœurs, leurs aspirations, leurs sentiments; et, en vérité,pour celui qui voit la gentillesse et la propreté extrême de ces maisons protégées par un enclos qui semble en garantir la paix ; pour celui qui jouit du silence dominical de ces modestes demeures, au milieu de la grande et bruyante cité agitée sans paix ni trêve par la lutte des passions, — s'il se rappelle les peines,les espérances déçues,les douleurs et parfois les désespoirs de la vie — celui-là comprendra facilement qu'il est des cœurs qui viennent chercher ici un dernier asile, heureux d'y finir doucement les jours dans la crainte de Dieu et dans l'exercice d'un paisible labeur. »

Enfin, je vais, dans une dernière citation, emprunter à M. Oetker la description de cette petite cité si intéressante, brutalement démolie, il y a vingt-cinq ans, par l'édilité de Gand :

« Le Béguinage a sa propre église avec ses bancs en menuiserie, où les béguines ont leur place marquée.Elle s'élève au milieu d'une grande pelouse ombragée par des tilleuls. Tout autour, à une distance convenable, surgissent les habitations dont l'agglomération est coupée de rues et de ruelles pavées avec soin et d'une propreté exquise. Le style de ces maisons, et plus peut-être encore la couleur qui les revêt, a quelque chose de particulier, d'original. Elles sont en effet presque toutes bâties en briques rouges, tandis qu'aux angles, autour des baies des portes et des fenêtres s'accuse un encadrement blanc. Ce mode de peinture leur donne un aspect gai, un peu bigarré si l'on veut, mais qui n'est pas déplaisant. Le pignon est généralement tourné vers la rue, mais si celle-ci est bordée par la façade latérale, cette dernière est percée d'échauguettes en ressaut, également bâties en briques et surmontées de gâbles dont les rampants, en forme de gradins, descendent jusqu'à la corniche de la toiture. »

Cet ensemble, plein de charme par son côté pittoresque et l'inattendu de ses groupes de maisons, attirait le touriste et le voyageur, n'eût-il qu'une journée à passer à Gand. Le Béguinage formait, je viens de le dire, une cité à part. Situé aux limites d'une ville — la seule des grandes villes de Belgique qui s'acheminât plutôt à la décadence que vers un grand développement, — très éloigné des abords de la station du chemin de fer, cet ensemble ne pouvait en rien entraver les visées d'une édilité intelligente dans ses projets d'alignement ou de transformation.

L'institution, de son côté, s'est maintenue depuis plus de six siècles. Elle imposait le respect aux réformateurs de toute catégorie, même à cet empereur Joseph II, grand par la mesquinerie de son intrusion dans tous les domaines, et qui avait préféré fermer les yeux pour ne pas voir ce qui pouvait être compromettant d'atteindre. En réalité, la constitution des Béguinages en général est admirable de sagesse, de simplicité, de charité. C'est le pacte de femmes isolées dans le monde qui veulent s'associer pour prier, pour travailler, et mettre leur dignité et leur vieillesse à l'abri des misères et des dédains du monde. Ces femmes, je l'ai dit, conservent leur liberté ; elles ne demandent à sortir de leur clôture que pour secourir, particulièrement en temps d'épidémie, les malades, et, de préférence, les malades pauvres. Aussi, le caractère de charité et de bienfaisance des Béguinages leur a valu d'être reconnus et respectés par la République française : le décret de l'an VII dit expressément: « Vu les actes des diverses autorités locales qui constatent que ces établissements (les Béguinages) ont été consacrés au soulagement des pauvres et aux soins des malades indigents. » L'institution demeura donc debout, au milieu des ruines de la Révolution.

Il semble assurément que les égards des révolutionnaires et leur témoignage dussent garantir cette institution contre les entreprises des magistrats d'une ville dont les citoyens avaient joui des bienfaits des béguines dans les épreuves les plus pénibles, au moment où sévissaient la peste et les maladies contagieuses.

Il n'en fut rien. Dès 1867, commencèrent les hostilités de la Commission des hospices contre l'administration spirituelle du Béguinage. Je n'entrerai pas dans l'historique de ces conflits successifs, je préfère renvoyer le lecteur à l'ouvrage de M. Lammens. Il suffira de rappeler quelques actes de l'administration communale : ar-

ticles agressifs du *Journal de Gand*, organe du Conseil communal, où le mot de suppression du grand Béguinage est imprimé pour la première fois ; mise en vente de l'Hospice du Schreyboom avec sa chapelle dédiée à N.-D. des Sept Douleurs ; mise en vente d'une rangée de maisons du Grand Béguinage et percement d'une rue à travers l'ancien enclos ; suppression d'une pelouse ombragée d'arbres qui se trouvait dans celui-ci, etc., etc.

Enfin, en 1872, la Commission des hospices, agissant toujours sous l'inspiration directe de

S. A. S. Engelbert, duc d'Arenberg.

l'autorité communale, voulut imposer à dix-huit supérieures des couvents du Béguinage une augmentation de loyer tellement exorbitante qu'elle équivalait à une expulsion mal déguisée ; ces conditions ne pouvant être acceptées, les locataires reçurent la sommation de quitter avant le 23 octobre 1874. C'était la menace de jeter sur le pavé à bref délai plus de six cents femmes inoffensives !

Après cet ensemble de faits, il n'y avait plus d'illusion possible. On voulait, tout à la fois, la destruction des monuments et l'abolition de l'institution. Dès ce moment les catholiques de la ville relevèrent noblement le défi qui leur était jeté. Ils décidèrent de transférer dans une commune limitrophe, où il serait à l'abri des vexations du libéralisme, l'asile qu'on refusait à de pauvres femmes isolées qui ne demandaient qu'à vivre en paix, à travailler, à prier et à soigner les malades auxquels d'autres soins feraient défaut.

C'est par un magnifique élan de foi et d'énergique protestation que les catholiques flamands répondirent à cette longue série de tracasseries aboutissant à un acte de vandalisme honteux. On ne pouvait sauver le monument historique, on sauvera au moins l'institution sociale fondée par la piété chrétienne. Quant aux monuments, ou plutôt quant à cette cité tant de fois séculaire qui allait disparaître de la ville, on la rebâtira tout à côté de Gand, dans une autre commune hors d'atteinte cette fois d'une administration qui se qualifiait de libérale.

Cet élan pourvut à tout : il fallait assurément une très grosse somme pour acquérir un terrain et rebâtir une ville tout entière. On trouva immédiatement dans le seigneur généreux, dans S. A. S. Englebert, duc d'Arenberg, qui déjà avait racheté le Petit Béguinage pour le sauver du sort réservé plus tard au Grand Béguinage, le plus généreux des bailleurs de fonds ; on put acquérir immédiatement à Mont-Saint-Amand, dans un site agréable et salubre, un terrain de huit hectares, largement équivalent de l'espace occupé par l'enclos de Gand. Le Béguinage de Ste-Élisabeth y sera reconstruit immédiatement, autant que possible d'après le plan ancien. On lui conservera la même orientation, le même tracé des rues, des couvents, de l'infirmerie, de l'église enfin. On s'inspirera de tout point de l'esprit des anciens constructeurs, pour reproduire, dans la cité qui va s'improviser, la physionomie calme, sérieuse, chrétienne de l'enclos que les Béguines vont devoir quitter.

Cependant ce n'était pas assez d'avoir trouvé pour une vaste œuvre qui ne devait rapporter aucun intérêt matériel, capitaux, terrains, administrateurs — toutes choses qui sont la monnaie courante des entreprises commerciales et industrielles : — il fallait encore trouver sur l'heure un artiste capable, énergique, dévoué, plein de feu et d'activité, pour diriger avec toute l'entente voulue, ce grand agglomérat de constructions.... Le programme assurément sortait de

la banalité ordinaire. Il fallait entourer de murs, percés de deux portes ayant un caractère monumental, un vaste enclos où devaient s'élever au moins 80 habitations pour les béguines, quinze couvents, une église, une demeure pour la grande-dame, une infirmerie avec une chapelle St-Antoine. Le nouveau Béguinage devait être bâti en style flamand du XVe siècle. Chaque couvent et toutes les maisons, non seulement devaient avoir des façades différentes, mais être pourvues de jardinets. Il fallait à tout prix éviter les répétitions, les alignements, les symétries et les malfaçons du style de caserne moderne, si l'on voulait obtenir le charme pénétrant et l'aspect monastique des paisibles avenues de l'ancien Béguinage Ste-Élisabeth.

Enfin, il fallait faire vite et très vite, tout en faisant bien, car les pauvres béguines de Gand allaient être expulsées l'année suivante. Ainsi l'avait décrété une administration des Hospices censée être mue par des sentiments d'humanité et de philanthropie.

Sans doute la Providence veillait à la réalisation de cette généreuse conception. Il se trouva à point nommé un homme de grand talent et de non moins grande activité pour diriger l'ensemble de l'œuvre et la pénétrer de son esprit dans tous les détails : c'était un jeune ingénieur des ponts et chaussées, alors inconnu, M. Arthur Verhaegen qui, à la suite de son mariage, s'était fixé depuis quelques mois à Gand: il voulut bien prendre sur lui de la manière la plus désintéressée cette tâche formidable. Il l'accepta sans hésiter, sans réserve, avec une vaillance qui devait trouver dans l'accomplissement de la tâche entreprise la plus belle des récompenses ! Le travail eût paru écrasant pour tout autre, M. Verhaegen, au lieu de réfléchir, travailla, dessina, consultant souvent le baron Bethune avec lequel il était lié déjà, et qui de son côté ne connaissait ni difficultés, ni entraves lorsqu'il s'agissait d'une œuvre chrétienne.

Les plans dressés, examinés, approuvés par le baron Bethune, l'âme de presque toutes les œuvres où l'art intervenait dans une large mesure — et qui s'était réservé de faire lui-même les plans de la construction et de la décoration de l'église — le travail fut entamé avec une activité que je ne nommerai pas fiévreuse — elle était trop raisonnée pour cela — mais avec un entrain qui, à certains égards, rappelait les magnifiques mouvements des populations érigeant les cathédrales du XIIe et du XIIIe siècle.

Si un même esprit pénétrait l'ensemble et dominait le corps des travailleurs, la tâche fut habilement divisée entre des hommes de conscience et de bonne volonté. Grâce à l'activité de vingt entrepreneurs et de plus de 600 ouvriers, les constructions sortaient de terre comme par enchantement. On pouvait les voir chaque semaine

Arthur Verhaegen.

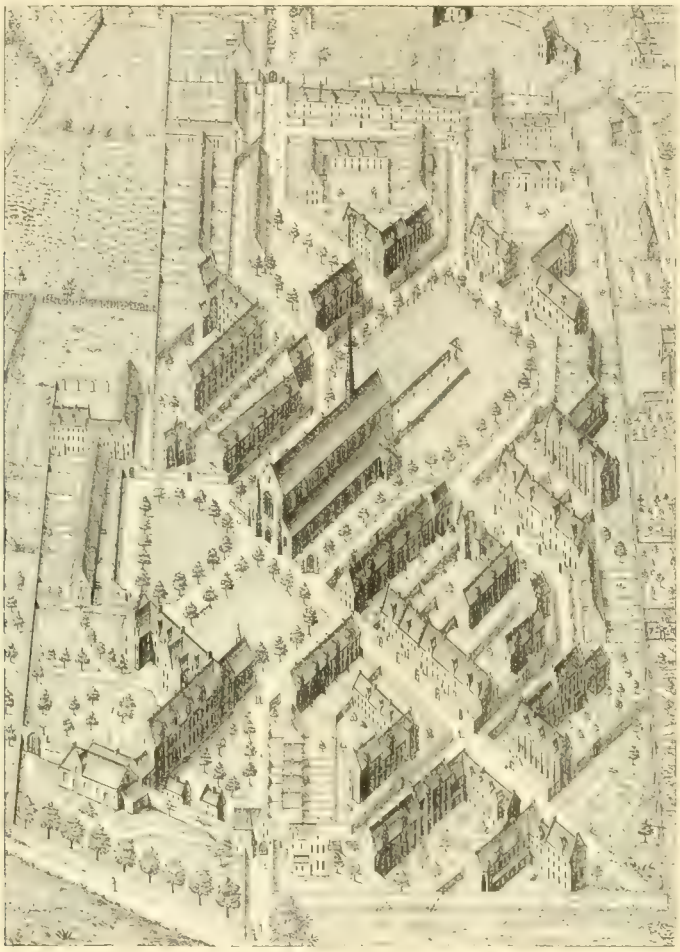
progressant, s'élevant assise par assise vers leur achèvement.

L'administration financière, c'est-à-dire le règlement du prix des travaux, les payements à faire aux entrepreneurs à mesure de l'avancement des bâtisses fut confiée à M. Jules Lammens, qui, par ses connaissances, sa capacité et son dévouement, était de tout point l'homme de la situation. Aussi cette grande œuvre fut poussée avec un tel entrain qu'avant l'hiver 1873, presque toutes les maisons des béguines étaient sous toit, en sorte que les travaux de menuiserie, de pavement et d'appropriation intérieure purent être faits au cours de l'hiver.

Enfin, le délai fatal expiré, tout était préparé à recevoir les femmes expulsées de l'ancien Béguinage de Gand. Si plus d'une quitta son hum-

ble demeure avec tristesse, l'ensemble de cet exode se fit au grand jour, solennellement ; il prit presque l'aspect d'une marche triomphale dont il faut lire les détails dans la narration si intéressante à laquelle je fais de nombreux emprunts. Toutes les dames de l'aristocratie et de la haute bourgeoisie s'étaient rendues dans leur équipage à l'ancien enclos Ste-Élisabeth ; chacune d'elles prit trois religieuses dans sa voiture pour les conduire au nouveau Béguinage St-Amand, où le cortège fut reçu au milieu de joyeuses solennités.

Dans leurs nouveaux domiciles les béguines reprirent en paix leur vie de travail, de prière et d'abnégation.



Plan du Béguinage de Mont-Saint-Amand.

Lorsqu'on parcourt actuellement les rues paisibles et gaies bordées de maisons du XVe siècle, bâties solidement, gravement, dans un esprit qui n'est pas celui de notre temps, — lorsqu'on s'assure que partout dans ces habitations, dans la grande église, les chapelles et les couvents la vie et l'usage ont laissé leur douce empreinte, ces jardinets en fleurs ombragés par des arbres fruitiers, tout cela entretenu et cultivé avec une intelligence et une sollicitude monacales, — on a quelque peine à croire que cet ensemble n'existait pas il y a trente ans, et le visiteur peut se croire en proie aux illusions d'un rêve....

Tout cela cependant est réel. Ce travail restera un titre de gloire pour les catholiques belges. Cette citadelle de la paix a été construite en face de l'ennemi ; c'est un monument victorieux élevé à la foi des siècles passés par l'esprit de sacrifice du nôtre.

L'antique Béguinage de Gand existait depuis six siècles. L'institution remonte au XIIIe siècle, peut-être plus haut encore; à Gand, elle avait été fondée par la comtesse Jeanne de Flandre et Marguerite de Constantinople, afin de donner un asile aux femmes isolées, souvent sans famille, dénuées de tout soutien dans le monde. Le besoin auquel répondait cette fondation est aussi impérieusement senti de nos jours qu'il l'était alors, et l'institution était abritée par un ensemble de constructions historiques que la Commission royale des monuments de Belgique (1) dans un rapport éloquent avait cherché à sauver lorsqu'il fut question de sa destruction; rien n'y fit.

Vingt-cinq années sont passées sur cette lutte des catholiques gantois contre le vandalisme et l'esprit de spoliation qui ont toujours caractérisé le libéralisme révolutionnaire; dans l'ancienne cité de Charles-Quint, il a fait disparaître d'autres monuments de grande valeur, parmi lesquels je ne veux citer que cette grandiose église dominicaine du XIIIe siècle, type unique d'architecture religieuse qu'il était si important de conserver; partout où il a pu s'en prendre aux

Infirmerie du Béguinage de Mont-Saint-Amand.

édifices historiques, il l'a fait, considérant leur destruction comme une partie de sa mission. Vingt-cinq années, c'est assurément bien court dans la vie d'une nation, et cependant il semble que cet épisode de la lutte des citoyens gantois contre le vandalisme cauteleux de leurs magistrats, fardé de prétextes de bienfaisance et drapé de libéralisme, soit bien loin et déjà oublié. Naguère encore, à la Chambre belge à propos des débats sur une loi électorale qui pourrait le ramener au pouvoir, on a entendu des représentants catholiques qui semblaient ne pas s'effrayer de cette perspective. Ils ont prouvé que chez eux la mémoire est courte. Il est bon de ne pas laisser dans l'oubli les hautes œuvres du despotisme libéral lorsqu'il est au pouvoir, et M. Lammens a droit à la gratitude des amis de l'art chrétien et des monuments catholiques, pour avoir publié le récit d'un fait historique peu ordinaire, d'un élan dont les catholiques ont le droit d'être fiers; si de semblables souvenirs tendent à s'oblitérer, c'est à nous à les rafraîchir.

Jules HELBIG.

1. Publié dans le *Bulletin des Commissions royales d'histoire et d'archéologie*, année 1870.

Peintures dans l'église de Fontaine-lez-Dijon (Côte-d'Or).

A TROIS kilomètres au Nord-Ouest de Dijon, sur les premières ondulations du plateau qui constitue la partie septentrionale du département de la Côte-d'Or et y prolonge le plateau de Langres, s'élève le village de Fontaine. Les maisons s'égrènent sur la pente d'un monticule isolé qui, au Sud, au pied de l'église paroissiale du XIVe siècle, dominée par une tour de transept avec flèche polygonale peu aiguë, se précipite en une âpre falaise boisée. La petite mare qui s'étend à la base est sans doute un simple résidu d'une nappe plus étendue qui existait autrefois. Cette flaque d'eau croupie n'est pas sans souvenir, et le jeune S.Bernard s'y jeta un jour pour vaincre les tentations. Nous sommes en effet sur un sol historique; à l'Ouest du petit plateau, ce composé de tours de chapelle et d'église en construction,est l'ancien château où, à une date inconnue, probablement en 1091, naquit de Tecelin le Roux, seigneur de Fontaine, et d'Aleth de Montbard,celui que l'Église et l'histoire vénèrent sous le nom de saint Bernard. Du château natal il ne subsiste guère qu'une tour carrée ; encore la maçonnerie, très remaniée, contient-elle à peine dans sa masse intérieure quelques pierres contemporaines du grand événement de 1091 ; de plus le tout vient d'être entièrement restauré par M. Selmersheim, inspecteur général des monuments historiques. Le travail a été exécuté avec une véritable perfection archéologique, mais enfin c'est de la pierre neuve et qui le paraîtra longtemps encore.

Au commencement du XVIIe siècle, l'ancien château fut donné aux Feuillants, un rameau, comme on sait, du grand arbre cistercien, pour y établir un couvent qui subsista jusqu'à la Révolution. C'est alors que sur l'emplacement présumé de la chambre natale — ce point a été contesté depuis — on construisit une élégante petite chapelle à coupoles sculptées et soutenues par des colonnes de marbre.Cette chapelle a été restaurée par les Pères missionnaires qui occupent aujourd'hui l'ancien couvent, et agrandie. Il y a eu donc là deux opérations dont la seconde a été moins heureuse que la première. Cette chapelle s'appuie au Sud contre l'ancienne tour restaurée, et au Nord contre une église romane élevée de toutes pièces sur les plans de M. Selmersheim et qui n'est pas encore terminée.

Au-devant du château, vers l'Est, cet espace vide,en pente où sur un maigre gazon se dressent quelques vieux et beaux arbres,c'est le pré Nivard. Là se passa un des premiers faits de la vie religieuse de saint Bernard ; à ce jour mémorable et inconnu où, accompagné de ses frères les plus âgés, il quitta sans retour le château paternel pour se rendre à Cîteaux, alors appelé le Nouveau Monastère, les futurs moines dirent adieu à leur plus jeune frère, Nivard, qui jouait sur le gazon. Bernard, dont les autres reconnaissaient la supériorité, dit à l'enfant qu'ils lui laissaient tous les biens temporels de la famille;ce à quoi Nivard répondit qu'ils avaient pris, eux,la meilleure part et qu'il ne la leur abandonnerait pas. Et plus tard, lui aussi, se fit moine cistercien.

Le but de cet article n'est pas de faire une monographie historique et descriptive du château natal de saint Bernard ; mais, rencontrant sur mon chemin ces souvenirs du plus grand homme avec Bossuet que mon pays de Bourgogne ait donné à la France, ce m'est un devoir de les saluer au passage et d'évoquer l'ombre sainte qui plane sur ces lieux.

L'église de Fontaine est un édifice à trois nefs avec abside carrée,le tout d'assez médiocre style. Son plus précieux ornement est un buste en terre cuite peinte représentant saint Bernard, une œuvre du XVIIe siècle, mais qui reproduit manifestement un type consacré par des monuments antérieurs. Ce buste est d'ailleurs d'une belle exécution, et les nombreux érudits qui se sont occupés de l'iconographie du saint fondateur de Clairvaux, lui attribuent une sorte de demi-authenticité.

Le chœur et le sanctuaire furent réparés,il y a quelques années, pendant que M. l'abbé Poiblanc était curé de Fontaine ; on découvrit alors à la voûte des peintures paraissant remonter au XVe siècle.Elles représentaient:dans la travée du sanctuaire, la Résurrection générale présidée par le Christ entouré des figures qui symbolisent les quatre Évangélistes ; dans la travée du chœur, les quatre grands docteurs de l'Église latine.Ces

peintures ont été non seulement conservées mais restaurées ; toutefois ce dernier travail, exécuté par un pinceau peu habile, laisse à désirer. C'est sans doute au chapitre de l'abbaye Saint-Étienne de Dijon que l'on doit cette décoration d'assez beau style religieux. Il était en effet décimateur de Fontaine et par conséquent tenu d'entretenir le chœur et le sanctuaire de l'église, ce dont il s'acquittait régulièrement ainsi qu'en témoignent les titres des archives. Il ne s'est rencontré d'ailleurs aucun signe révélant un donateur particulier.

Dans le courant de l'année 1899, les trois nefs de l'église ont été entièrement réparées et l'enlèvement des couches de badigeon accumulées a mis au jour d'autres peintures, la plupart à l'état de fragments et de traces. Je décrirai seulement la principale, qui est fort dégradée mais présente encore un réel intérêt.

Elle se voit au bas-côté méridional, dans la travée qui le termine et où est l'autel de la sainte Vierge. Cette peinture de grande dimension couvre la partie supérieure du mur latéral, au-dessus et à droite de la petite porte dite de sainte Anne. L'ensemble est divisé en deux parties ; au bas est représentée la Dormition de la sainte Vierge ; la Mère du Sauveur expirante est étendue sur un lit, vêtue de son manteau bleu, mais presqu'entièrement recouverte par un drap blanc et une couverture rouge. Autour sont les douze apôtres, la plupart debout, deux à genoux, aux extrémités ; les noms sont inscrits sur les nimbes d'or. Saint Jean donne la communion à la mourante, saint Pierre l'asperge d'eau bénite, saint Jacques le Mineur tient d'une main le bénitier et de l'autre une sorte de suaire. Un livre ouvert est posé sur le lit ; au pied sont une croix et un cierge sur un chandelier. Toute cette scène est comprise entre deux piliers de pierre qui soutiennent le plafond de la salle ; au fond, de petites fenêtres carrées aux vitres en losanges. En dehors des piliers sont deux groupes de figures : à la gauche du spectateur, deux femmes en manteau bleu, et un homme ayant à la main un bâton courbé ; à la droite, un évêque crossé et mitré, à ce qu'il semble, et un personnage paraissant avoir une barre sur la tête. C'est ainsi que l'on représente saint Bénigne, l'apôtre de la Bourgogne, dont le long martyre se termina par un coup de barre de fer sur le crâne.

La bande qui est au-dessus de la scène partage horizontalement le tableau en deux parties, portant quatre strophes en français ; deux seulement sont lisibles et ne méritent pas d'être reproduites.

La partie supérieure de la composition représente l'Assomption ; au bas, la ville d'Éphèse à laquelle le peintre s'est plu à donner le profil très mouvementé de Dijon au XVIe siècle. La ville, en effet, se montrait de loin toute hérissée de tours, surtout de flèches en charpente et ardoises ; il y en avait trois à Saint-Jean, une à Saint-Bénigne, une à la Sainte-Chapelle ducale; chaque église monastique, et elles étaient nombreuses, avait la sienne. Et si l'on ajoute la haute pyramide en pierre de Saint-Philibert, les tours de Saint-Bénigne, de la Sainte-Chapelle, le donjon carré et très élevé du palais ducal, d'autres œuvres de pierre encore, on aura l'image d'une ville quasi-flamande, telle que nous en fait voir Vander Meulen dans ses tableaux des sièges faits en cérémonie par Louis XIV. « C'est vraiment la ville aux beaux clochers », disait Henri IV, quand il fit sa première entrée à Dijon en juin 1595.

Aujourd'hui cette puissante végétation de pierre et de bois est en partie tombée ; il ne subsiste plus aucune des flèches conventuelles si nombreuses autrefois; sous le Consulat, un préfet, homme du Midi qui ne comprenait rien à la beauté de « ces pointes en l'air », comme il disait, fit abattre pour rien, pour le plaisir, les trois aiguilles de Saint-Jean ; celle de la Sainte-Chapelle était déjà tombée : la couronne à fleurs de lis, la couronne des fils de France, qui la ceignait aux deux tiers de sa hauteur, l'avait désignée tout d'abord aux coups du vandalisme révolutionnaire. L'église elle-même, vrai musée d'art et de souvenirs, devait peu après disparaître et pas une pierre n'en subsiste aujourd'hui visible. Et cependant, malgré tant de destructions inutiles, Dijon se présente encore avec une belle envolée monumentale qui lui conserve quelque chose de sa dignité de capitale.

Il va sans dire que le peintre inconnu de Fontaine en a usé assez librement avec son modèle,

mais il a eu manifestement la volonté d'être exact et, à tout prendre, l'a été dans une mesure très suffisante. Le point de vue est pris de la montagne de Larrey, au Sud-Ouest de Dijon; à gauche est la colline de Fontaine fort rapprochée pour les besoins de la composition ; au pied on voit l'ancienne chapelle Saint-Denis, qui appartenait à la confrérie de saint Bernard ; elle a depuis longtemps disparu, et l'emplacement en est occupé par les dépendances de la maison Gérard. Plus haut est l'église paroissiale, une croix se dresse au milieu de la pelouse ; à la pointe ouest du monticule on voit le château dont la tour carrée donne exactement le profil que lui a rendu M. Selmersheim ; enfin deux moulins à vent.

Au-dessus de Dijon est peinte la scène de l'Assomption ; sur le ciel se détache la Vierge entourée d'anges nombreux, dont les uns soutiennent son essor, tandis que d'autres la couronnent. On en voit aussi qui jouent de divers instruments, harpe, trompette, triangle.

L'inscription dédicatoire en lettres gothiques nous donne incomplètement, il est vrai, l'indication des donateurs de cette œuvre importante: « Huguenin Truffenet et R..... sa femme ont fait faire cette peinture. » D'autre part, une des pierres tombales du chœur fait connaître le nom effacé de la donatrice. On y lit, en effet, l'épitaphe suivante : « Cy gist Richarde jadis feme de feu Huguenin Truffenet laquelle trespassa le VIIIe jour de juin MV^c^ et XXX. » On en peut donc conclure que l'Assomption de Fontaine remonte aux premières années du XVIe siècle.

L'ensemble de cette composition est d'un beau caractère : le dessin et les couleurs sont assez remarquables, mais on y peut déjà signaler une influence italienne. Aussi de bons juges, entre autres M. le vicomte de Truchis, membre de la Commission des Antiquités de la Côte-d'Or, estiment-ils que malgré ses mérites l'Assomption de Fontaine ne présente pas la saveur de maintes décorations murales existant dans d'autres églises de la région. Bien entendu, il ne saurait être question ici des peintures de l'église Notre-Dame, à Dijon, qui sont vraiment des chefs-d'œuvre. Mais dans certaines églises de campagne, l'enlèvement du badigeon a fait apparaître, en ces dernières années, des peintures murales d'une naïveté précieuse qui, toutes proportions gardées, les rapproche des œuvres de l'art supérieur des Flandres.

Quoi qu'il en soit de ces observations que je considère comme fondées, la grande peinture de Fontaine est un morceau considérable à tous égards, qui mérite d'être conservé et le sera. Malheureusement, elle est en fort mauvais état, les badigeonnages successifs, l'humidité d'une muraille exposée aux pluies du Midi, les creux des clous qui ont servi à accrocher des tableaux, l'ont fort endommagée. Il serait souhaitable qu'une restauration fût confiée à M. Louis Yperman ; l'artiste qui a si bien réussi celle des peintures de Notre-Dame, entreprise par la Commission des Monuments historiques, paraît tout désigné pour un travail qui, par malheur, excède de beaucoup les ressources de la fabrique.

J'ai eu le plaisir d'examiner les peintures de Fontaine avec un de mes amis et confrères à la Commission des Antiquités, M. le chanoine Chomton, un érudit à qui rien n'est étranger dans le domaine de l'art comme dans celui de l'archéologie et de l'histoire. Dans les lignes qui précèdent il y a beaucoup de lui, et ce beaucoup est le meilleur. M. Chomton a donné il y a quelques années un travail d'une science toute bénédictine sur saint Bernard ; j'espère avoir prochainement le plaisir d'entretenir les lecteurs de la *Revue* d'une œuvre non moins importante, qui a pour objet l'église Saint-Bénigne de Dijon à travers les siècles.

Henri CHABEUF.

Correspondance.

Italie.

La Statue de Jésus-Christ sur les montagnes. — Le marteau de la Porte Sainte et les briques de 1825 à Saint-Pierre de Rome. — Une nouvelle Madone de Botticelli.

NOUS avons parlé de l'inauguration en 1899 d'une statue de la Madone au sommet des Alpes italiennes, sur le mont Rocciamelone à 3537 mètres d'altitude. A présent on annonce la formation à Biella, dans le même massif, d'un comité ayant pour but l'érection d'une statue de JÉSUS-CHRIST sur le Monte Barone à 2273 mètres de haut. La cime est non loin des sanctuaires de Graglia et d'Oropa, qui chaque année attirent un nombre très considérable de pèlerins.

La statue du Christ aura trois mètres de haut et sera placée sur un piédestal de quatorze mètres; ce sont à peu près les dimensions de la statue de la Madone de Rocciamelone.

On est loin de la colossale statue de saint Charles Borromée élevée en 1624 sur une petite colline du lac Majeur; elle mesure trente-cinq mètres de haut sans compter le socle.

Les promoteurs du nouveau monument ont donc eu des points de comparaison; s'ils ont donné la préférence aux proportions de la Madone, c'est qu'ils les ont trouvées satisfaisantes.

Mais ce n'est pas haut.

L'épiscopat italien a pris l'initiative d'autres monuments à élever sur les montagnes à l'occasion de l'Année sainte; on parle déjà de dix-huit statues du Rédempteur ou tout au moins de Croix en bronze, dans le cas où les ressources ne permettraient pas de mettre partout des statues. Les montagnes désignées dès à présent sont : le massif du mont Viro sur la frontière de France ; l'Ortobene en Sardaigne; le Gran Sarro d'Italia dans les Abruzzes ; l'Altino dans l'Italie méridionale ; la Catria dans les Marches ; la Sibilla en Ombrie.

En fait d'*Art public* voici des exemples à imiter.

Rome. — L'Église de Sainte-Marie-Libératrice. Cette église vient d'être démolie.

Elle était située entre le Palatin et le Forum, tout près de la maison dite des Vestales ; la démolition a été rendue nécessaire pour la continuation d'une voie la *Via Nuova* qui part de l'Arc de Titus et longe la déclivité du Palatin.

L'histoire de *Santa Maria Liberatrice* sera évidemment écrite à cette occasion avec tous les détails nécessaires ; en attendant voici quelques renseignements sur cette église.

On pense généralement qu'elle a été construite sur l'emplacement d'un temple de Vesta. M. l'abbé Duchesne, le savant directeur de l'école archéologique de France à Rome, a démontré qu'au VIIIe siècle il y avait là une église dédiée à saint Antoine.

Plus tard, elle fut consacrée à la Vierge Marie, sous le nom de *Santa Maria Antiqua* et ensuite *Santa Maria de infirno* et *Santa Maria Liberatrice;* on veut même que ce soit la première église de Rome dédiée à la Madone.

En 1550 le pape Jules III la concéda aux oblates de *Torre de' Specchi ;* cette confrérie de bénédictines a été fondée par sainte Françoise Romaine de la noble famille Ponziani ; l'Ordre possède également l'église de *Santa Maria Annunziata*; il est recruté dans la noblesse et se consacre à l'éducation des jeunes filles pauvres.

Le cardinal Marcellus Lante fit transformer l'intérieur de l'église en 1617.

Elle était décorée de peintures ; les plus importantes étaient dans la sacristie et en tableau d'autel.

A Rome on les attribue au peintre français Étienne Parrocel.

Mais dans la famille Parrocel, qui a donné sept peintres à la France, il n'y en a pas qui ait le prénom d'Étienne ; il est fort probable qu'il s'agit de Parrocel (Joseph-François-Ignace) mort en 1781, fils de Pierre Parrocel, mort en 1739.

Le ministre de l'Instruction publique, l'honorable M. Baccelli, n'a pas eu besoin de recourir à

la voie légale d'expropriation pour cause d'utilité publique, pour faire démolir l'église, l'accord s'étant fait entre le ministère et les religieuses moyennant une somme de 300,000 lires payables en six années, elles ont abandonné l'édifice, mais ont conservé la propriété des peintures et des autres objets qui garnissaient le temple.

La présente note n'est qu'une rapide notice, nous reviendrons au besoin sur la question soit pour rectifier soit pour compléter.

— *Rome.* S. S. le Pape Léon XIII a procédé le 24 décembre à l'ouverture de la Porte sainte de la basilique de Saint-Pierre.

Le Pontife a frappé les trois coups contre la muraille, avec un marteau dont nous donnons une imparfaite reproduction.

Le marteau, de la forme usuelle, a été offert à S. S. par l'épiscopat italien ; il est en or massif, et le manche en ivoire.

Sur le métal sont les inscriptions : d'un côté *Aperite mihi portas iustitiae* et de l'autre *Iubilate Deo omnis terra.*

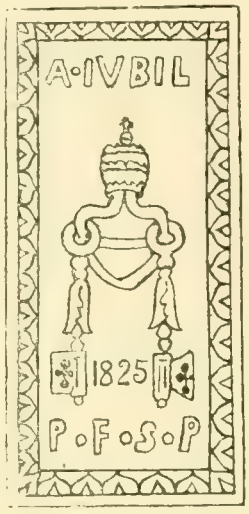
Le manche porte les armes de Léon XIII, la croix grecque et les mots : *Jesus Christus Deus homo : Vivit, regnat, imperat ;* de l'autre côté : *Leoni XIII P. M. Chr. Orbis Episcopi an. jubilei D. D ;* au bas : *XXIV Dec. MDCCCIC.*

Le marteau est orné de branches de roses et de pierres précieuses.

La porte sainte qui va être remplacée date de 1825, les circonstances ayant empêché le jubilé de 1850 et de 1875.

Le pape distribuera selon l'usage les briques de la Porte. Nous reproduirons le type des briques moulées en 1825 ; il est à peu près semblable aux précédents modèles, notamment à celui de 1775.

— *Florence.* Nous avons vu apparaître récemment une *Madone avec l'Enfant Jésus et des anges* par Botticelli, dont personne n'avait connaissance. Elle est placée dans les appartements



royaux au Palais Pitti et provient sans aucun doute des Medicis qui ont fait à Botticelli beaucoup de commandes.

Ce n'est pas une œuvre des plus importantes du maître, mais elle est bien de lui.

La critique qui cherche toujours les occasions de discuter dira sans doute, pour accuser certaines faiblesses de dessin, que cette Madone est de la vieillesse de Botticelli !

Mais lorsqu'on connaît Botticelli — et bien peu de ceux qui en parlent le connaissent — on sait que, comme beaucoup d'autres peintres, il a eu dans sa carrière de grandes inégalités ; le talent d'un artiste ne va pas régulièrement en progressant jusqu'au point culminant pour descendre

ensuite la pente avec une égale régularité ; il y a dans les routes ascendante et descendante des points d'arrêt chez les artistes comme chez les écrivains.

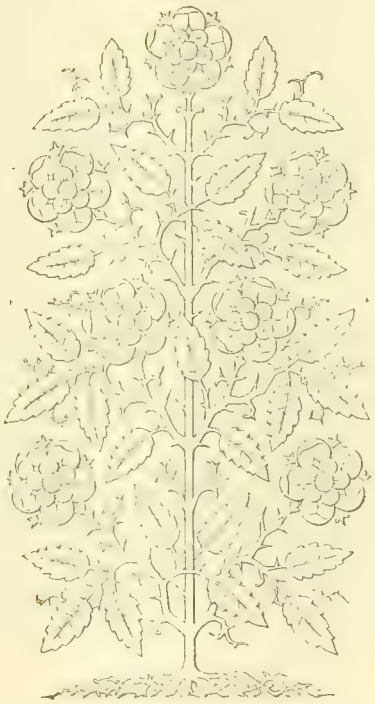
Comme il faut distinguer l'un de l'autre les tableaux d'un peintre qui représentent le même sujet, on a donné à la Madone en question le nom de la *Madone aux roses* à cause des tiges de roses du fond.

La *Madone aux roses* n'a pas certes le charme pénétrant de la *Madone au Magnificat* de la Galerie des Offices, mais c'est un bon ouvrage sauf dans la figure de l'Enfant Jésus un peu trop négligée comme dessin.

Elle est certainement supérieure à la Madone que le prince Chigi a vendue au prix de 300,000 lires, vente dont il aura à répondre devant les tribunaux, attendu qu'elle est une violation flagrante de l'édit du cardinal Pacca signé en 1820 et toujours en vigueur.

GERSPACH.

Florence, janvier 1900.



Travaux des Sociétés savantes.

Excursion de la Gilde de Saint-Thomas et de Saint-Luc dans le Maine, la Touraine et l'Anjou. — Nous avons passé la plume, pour raconter la dernière partie de l'excursion de la gilde de St-Thomas et de St-Luc, à M. J. Casier, qui a poursuivi le voyage jusqu'au bout, qui nous l'a raconté en touriste, en artiste et en archéologue, et qui, photographe virtuose, l'a très richement illustrée. Avec nous, nos lecteurs lui sauront gré de son très intéressant compte rendu. Nous y ajouterons encore quelques notes, que nous n'avons pas eu le temps de mettre au point pour la livraison de septembre.

En narrant notre visite au gracieux logis de l'Hôtel Pincé, nous avons fait allusion à une faute regrettable commise dans la restauration de ce monument, restauration si distinguée d'ailleurs due à un maître, M. L. Magne. Le pignon et les annexes qui regardent la rue constituent une réfection comme l'indique trop son allure toute moderne ; et l'on a sacrifié de savoureuses parties de l'édifice, fâcheusement raccourci. C'est ce dont nous pouvons faire nos lecteurs juges en mettant sous leurs yeux (fig. 1) la reproduction réduite d'une lithographie antérieure à la restauration et que nous devons à l'obligeance de M. Michel, conservateur du musée St-Jean.

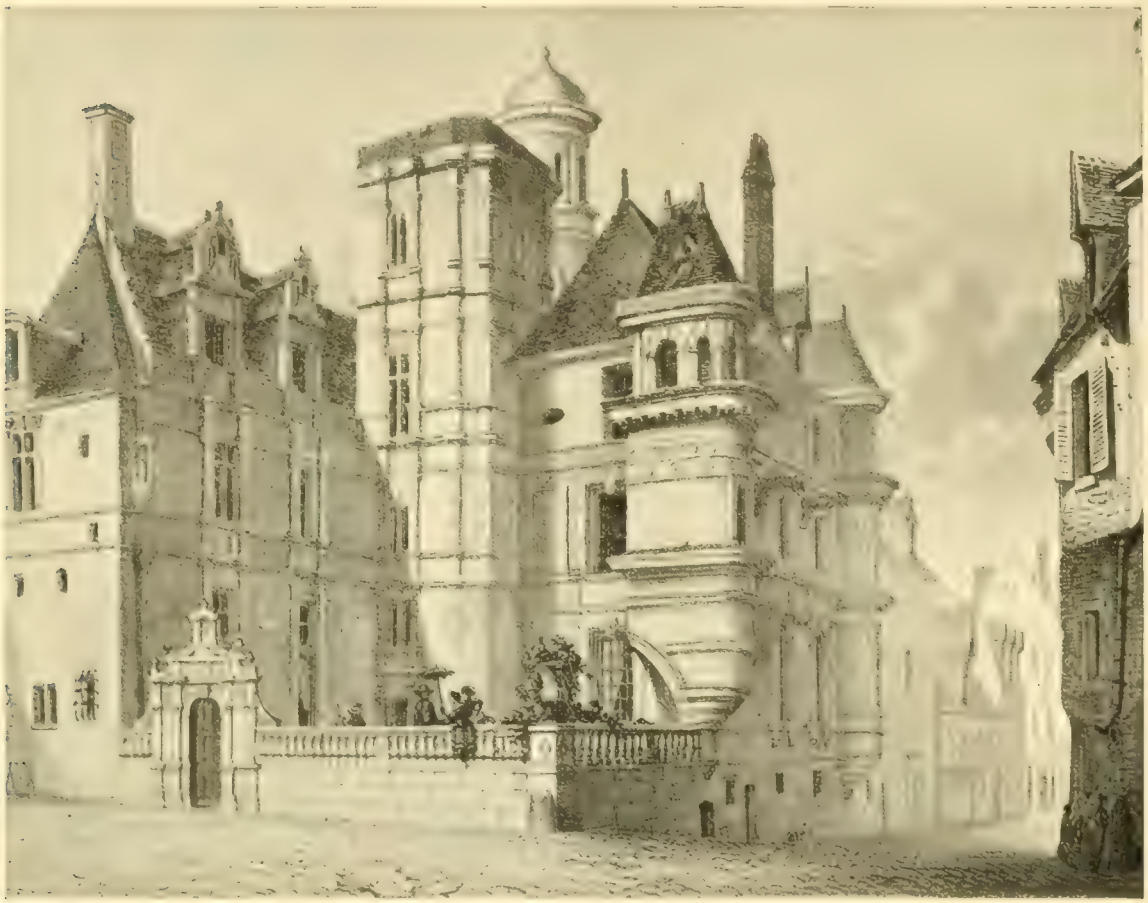


Fig. 1. – Vue de l'Hôtel Pincé d'Angers avant la restauration.

D'autre part M. de Farcy a bien voulu nous procurer un autre document d'un certain intérêt : c'est le croquis du plan de l'ancienne abbaye de St-Florent de Saumur dont, nous l'avons dit, il ne reste plus que la crypte et le très curieux narthex. D'après son esquisse nous avons pu établir la vignette ci-contre (fig. 2),

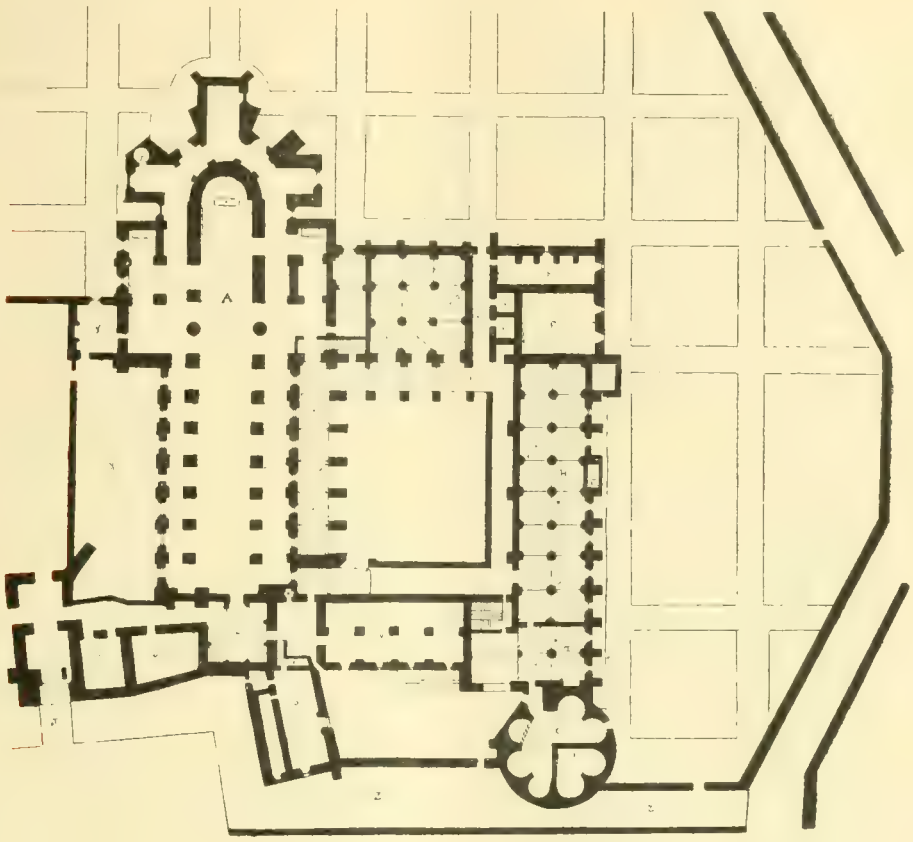


Fig. 2. — Plan du Monastère de Saint-Florent de Saumur.

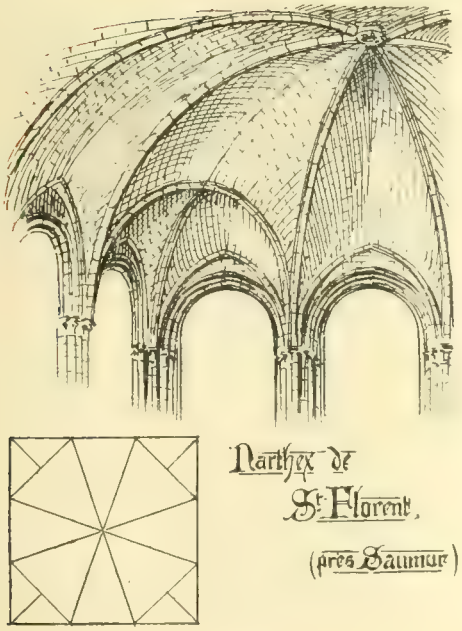


Fig. 3.

reproduisant à petite échelle l'ordonnance des locaux de l'abbaye.

Nous y ajoutons un croquis de voyage relatif au narthex de la même abbaye.

Fig. 5.

Nous devons enfin des remerciements tout particuliers au R. P. Dom Mellet et à son frère M. l'architecte Mellet, les auteurs de la grandiose construction de l'abbaye de Solesmes, qui ont bien voulu mettre à notre disposition une copie du plan terrier de la nouvelle abbaye bénédic-

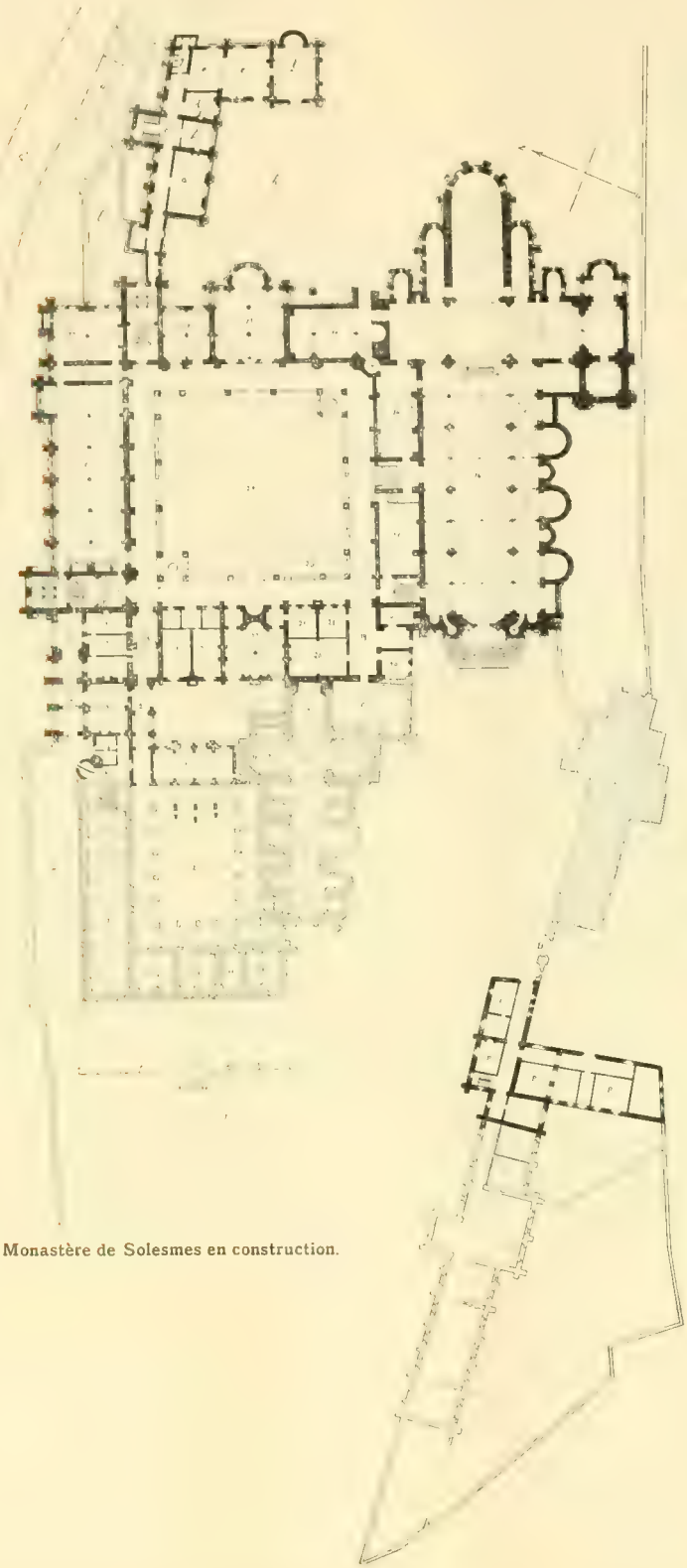


Fig. 4. — Plan du Monastère de Solesmes en construction.

LÉGENDE.

P. — Portier, parloirs, arrivages, pauvres.
J. — Jardins.
T. — Terrasse.

ANCIEN MONASTÈRE.

A. — Église.
B. — Saints de Solesmes.
C. — Sacristie.
D. — Entrée.
E. — Cloître.
F. — Grande Salle, anciennement réfectoire.
G. — Salles de cours et autres.

Au 1er étage : — Cellules de moines étrangers et infirmerie.
Au 2me » : — Dortoir des convers.

NOUVEAU MONASTÈRE.

1. — Salle annexe de la bibliothèque.
2. — Passage sous chapelle du R. P. Abbé.
3. — Chambres pour les prélats et personnages de marque.
4. — W. closet et salles de bains.
5. — Galerie.
6. — Vestibule.
7. — Grand escalier.
8. — Réfectoire.
9. — Office.
10. — Cuisine.
11. — Escalier.
12. — Salles des hôtes.
13. — Salle du Chapitre.
14. — Sacristies.
15. — Entrée de l'église (cette entrée sera reportée près l'escalier à vis).
16. — Eglise.
17. — Cour.
18. — Entrée du R. P. Abbé les jours de fêtes.
19. — Passage.
20. — Débarras et dépendances.
21. — Cellules.
22. — Salle de Théologie.

} La promenoir d'hiver remplacera provisoirement ces salles qui seraient alors transportées dans les salles F. et G.

23. — Passage sous Bibliothèque.
24. — Cloître.
25. — Chœur moderne de la vieille église. Ce chœur sera détruit par le bâtiment de la bibliothèque.

1er et 2mes Étages
— Cellules de moines. — Abbatiale au-dessus des Nos 3 et 5.
— Bibliothèque au-dessus des Nos 19, 20, 21, 22, 23.
— Scriptorium au-dessus de la salle No 1.

NOVICIAT.

a — Grande salle.
b — Salle de cours.
c — Escalier.
d — Cellule.
e — Salle de cours et de chant.
f — Chapelle. (Le projet d'exécution la supprime.)
g — W. closet.
h — Cour.

Cellules au 1er et au 2me.
Le Monastère contiendra en tout une centaine de cellules.

DIVERS.

a' — Usine électrique.
b' — Cour des cuisines.
c' — Chemin près de la rivière de la Sarthe.
d' — Eglise paroissiale.
é' — Rue du bourg de Solesmes.

L'hôtellerie prévue à côté de la porterie sera transportée au delà du Noviciat.

tine, dont une aile, celle du côté nord du cloître, est déjà debout. La légende qui y est jointe nous dispense d'en détailler la distribution (fig. 4 et 5).

Enfin nous devons consigner ici quelques rectifications à la suite de remarques judicieuses qu'a bien voulu nous faire M. de Farcy. Et d'abord, nous avons fait connaître l'explication des voûtes de l'église de Toussaint d'Angers, due à M. Bossebœuf ; son système paraît erroné en un point : le chœur de Toussaint ne date que de 1723, et l'on a des dessins prouvant que l'église formait primitivement un *tau* en plan, comme le montre d'ailleurs la figure 15 de notre livraison de novembre. — En outre le plan du chœur de Saint-Serge, que donne le même auteur, est également d'une exactitude imparfaite. Les trois nefs ne sont pas d'égale largeur comme l'indique ce plan reproduit en notre fig. 16; la centrale a 6,10 m., les latérales 4 mètres seulement.

L. Cloquet.

Société des Antiquaires de France. — *Séance du 27 décembre 1899.* — M. Jules Maurice entretient la compagnie de la classification chronologique des monnaies romaines en bronze du Bas-Empire.

M. Henry Martin, membre résidant, lit une note pour démontrer que les armes adoptées par l'Ordre du croissant fondé en 1448 par le roi René sont les armes personnelles de S. Maurice, patron de l'Ordre.

Séance du 10 janvier 1900. — M. Noël Valois communique une bulle de Jean XXIII, du 23 mai 1418, adressée à Jean Juvénal des Ursins, le futur archevêque de Reims, auteur de l'histoire de Charles VI, qui permet de remonter beaucoup plus haut qu'on ne le croyait les prétentions de la famille Juvénal des Ursins à se rattacher à la grande famille romaine des Orsini.

M. de Villefosse fait une communication au sujet d'une petite inscription en mosaïque trouvée à Carthage, et qui doit appartenir à la série des mosaïques relatives aux jeux du cirque.

M. Babelon présente un lot de pierres gravées trouvées dans le Daghestan, par M. le baron de Baye, imitations barbares de sujets gréco-romains ou parthes.

Séance du 24 janvier. — M. Martin, revenant sur une communication faite par lui au sujet d'un portrait du sénateur vénitien J. Marcella, donne l'interprétation de deux lignes tracées en caractères cryptographiques au bas de ce portrait contenu dans le ms. 940 de l'Arsenal.

M. Vitry cherche à établir l'identification de plusieurs statues funéraires de la fin du XIVe siècle et du début du XVIIe siècle au sujet desquelles de nombreuses erreurs se sont produites lors de la composition et de la dispersion du Musée des Monuments français. La plus importante, aujourd'hui au musée du Louvre (1), représenterait Jeanne de Vivonne, dame de Dampierre, morte en 1583.

Académie des Inscriptions et Belles-Lettres. — *Séance du 25 août 1899.* — M. Deloche communique une lettre, datée de Saïgon, 23 juillet, dans laquelle M. L. Finot, directeur de la mission archéologique d'Indo-Chine, a bien voulu donner quelques détails sur les débuts de cette œuvre.

M. Henri Weil défend la tradition qui place Tyrtée au VIIe siècle avant notre ère, contre des hellénistes qui ont récemment contesté la haute antiquité des Élégies de ce poète ou sont même allés à en nier l'authenticité.

M. Clermont-Ganneau fait une communication sur El Kaph et la légende de la caverne des Sept Dormants d'Éphèse.

M. Boissier présente une brochure de M. le Dr Carton intitulée *Les fouilles du dar El Alcheb*, dans laquelle il est question d'un monument situé dans le voisinage du théâtre, en face du Capitole.

Séance du 1er septembre. — Le président, en faisant part de la mort de M. Joachim Menant, retrace la vie et les travaux de ce savant, qui était membre libre de l'Académie depuis 1888. La séance est ensuite levée en signe de deuil.

Séance du 8 septembre. — M. Babelon présente deux monnaies de bronze frappées sous le règne l'Elagabale, prince syrien.

M. Héron de Villefosse communique un rapport du R. P. Delattre sur les dernières fouilles exécutées dans une des nécropoles les plus considérables de Carthage, en face de la batterie du fort de Bordj-Djedid.

Séance du 15 septembre. — M. Fossey rend compte de la mission archéologique en Turquie d'Asie, qui lui avait été confiée par le ministère de l'Instruction publique.

M. Homolle, directeur de l'école française d'Athènes, communique deux inscriptions grecques, dont la première a été trouvée dans les îles grecques et l'autre en Asie-Mineure aux environs des côtes de Caramanie.

M. Oppert présente, au nom des Trustees du Musée britannique, les fascicules VII et VIII de l'ouvrage intitulé : *Cuneiform texts from Babylonien tebeets*, etc., *in the British Museum.*

1. N° 701 du catalogue de la sculpture moderne.

Séance du 22 septembre. — M. Gauckler, directeur des antiquités et arts de Tunisie, expose les résultats des fouilles qu'il a exécutées dans une villa romaine découverte par M. D. Novak, à El-Alia en Tunisie. Deux grandes mosaïques, à sujets de chasse et de pêche, qui pavaient deux salons de réception, ont été offertes à l'État par M. Demaure, propriétaire du terrain fouillé ; elles sont maintenant : l'une au musée du Prado, l'autre au musée de Sousse.

M. Marcel Schwob communique quelques résultats de ses recherches sur François Villon et Arnoul Greban, l'auteur du *Mystère de la Passion.*

Séance du 29 septembre. — Le ministre de l'Instruction publique informe l'Académie que M. Doumer, gouverneur général de l'Indo-Chine, a nommé pensionnaires de la mission archéologique de l'Indo-Chine MM. Cabaton et Pelliot.

M. Salomon Reinach entretient ensuite la Compagnie du héros Scirus, fils de Neptune, qui passait pour avoir colonisé l'île de Salamine.

Dans la *séance du 3 novembre*, M. Enlart a exposé le résultat des fouilles exécutées depuis le mois d'avril 1898, par la généreuse initiative de M. de Bayenghem, sur l'emplacement de la cathédrale de Thérouanne, rasée de fond en comble par Charles-Quint en 1553. D'accord avec M. F. de Monnecove, qui l'assistait de ses conseils, M. de Bayenghem a confié depuis un an à M. Enlart la direction scientifique des fouilles. Elles ont amené la découverte de substructions romaines, de vestiges d'églises antérieures remontant du VIIIe au Xe siècle, et d'un chœur des XIIe et XIIIe siècles, qui est la partie la plus curieuse. Les morceaux les plus importants sont : une inscription romaine en l'honneur de l'empereur Gordien, donnant le nom de la *Civitatis Morinorum ;* des substructions d'un déambulatoire de plan germanique et de style de transition, bâti de 1130 à 1133 ; une série de très beaux morceaux de sculpture du XIIIe siècle, ornements, fragments de statuaire et restes d'un magnifique pavement incrusté à figures ; enfin, des fragments du XIIIe siècle, de tissus du XIVe et de bronzes du XVe. M. Enlart présente à l'Académie les reproductions photographiques de ces divers monuments.

Séance du 12 janvier 1900. — L'iconographie des « Triomphes » de Pétrarque. — M. Müntz rappelle que dans une précédente communication il avait étudié l'histoire des illustrations du poème de Pétrarque : *Les Triomphes sur la vie et la mort de Mme Laure*, pendant le XIVe siècle.

Aujourd'hui, il passe en revue les évolutions de ce cycle, qui comprend plus d'une centaine de tableaux, de miniatures, de tapisseries, de gravures, de sculptures pendant le XVe et le XVIe siècle.

Il y avait intérêt, en effet, à déterminer les modifications de détail que chaque génération et chaque pays ont introduites dans l'interprétation d'un thème si propre à piquer l'émulation des artistes. On voit, étape par étape, de nouveaux épisodes se greffer sur la donnée primordiale.

C'est ainsi qu'à partir d'un certain moment l'influence des fabliaux se traduit par des emprunts faits au fameux « lai d'Aristote ».

Le philosophe grec, marchant à quatre pattes, sellé et bridé, prend place parmi les figurants du cortège de l'Amour. Ailleurs, les acteurs mis en scène par Pétrarque se mêlent à ceux de l'*Art de bien mourir*, composé par Savonarole.

Une enquête de ce genre ne pouvait être menée à bonne fin qu'autant qu'elle s'appuyait sur un fonds très riche de reproductions photographiques.

« Il y a dans l'histoire des illustrations des *Triomphes*, ajoute encore M. Müntz, un enseignement fécond : nous y apprenons que plus le programme élaboré par le poète est précis, moins il favorise l'essor de l'imagination chez les artistes chargés de l'interpréter. »

Rien, à cet égard, de plus probant qu'un parallèle entre Dante et Pétrarque.

Les illustrateurs de la *Divine Comédie* ont, pour l'immense majorité, fait fausse route par cela même que les travaux du Dante étaient trop voulus, ses injonctions trop tyranniques.

Pétrarque, au contraire, en évitant de donner à ses *Triomphes* une forme trop arrêtée, a piqué l'émulation de ses interprètes, ainsi qu'il ressort de la très riche collection du prince d'Essling.

La latitude qu'il leur a laissée a donc été pour eux un élément de progrès.

Le collège des Bernardins et les artistes parisiens. — L'ensemble le plus considérable qui représente de nos jours, à Paris, l'architecture conventuelle est, dit M. Müntz, le collège des Bernardins, situé dans le 5e arrondissement, rue de Poissy, et transformé en caserne de pompiers.

En s'aidant des documents qu'il a recueillis dans les archives du Vatican et d'autres qui lui ont été communiqués par M. Georges Daumet, M. Eugène Müntz a pu éclairer d'une lumière nouvelle l'histoire de cette construction d'un si haut intérêt.

Il signale d'abord deux bulles du 13 mars 1338, qui fixent le début des travaux.

A cette date, le pape Benoît XII accorde des indulgences aux fidèles qui contribueront par leurs offrandes à la construction et à la restauration de l'église de Saint-Bernard à Paris ou qui visiteront le sanctuaire à des jours déterminés.

Quelques semaines plus tard, le 24 mai 1338, la reine Jeanne de Bourgogne, femme de Philippe VI de Valois, procède solennellement à la pose de la première pierre.

Désormais, les banquiers de la cour pontificale, les Acciajuoli, de Florence, effectuent de nombreux versements — jusqu'à 7.950 florins d'or d'un coup — pour les travaux, dont la direction est confiée d'abord à Bertrandus Anseti, clerc du diocèse de Mende, puis, après la destitution de Bertrand, accusé de malversation, au frère Pons de Madieiras, de l'Ordre de Cîteaux et du diocèse de Mirepoix, ou encore à maître Jean Courtoys.

Un registre des archives vaticanes contient, pour les années 1339-1341, les noms d'une série d'artistes ou d'artisans employés à la construction soit de la nef, soit des voûtes de l'église. Parmi ceux-ci, on relève les noms de Jean Champion, de J. Maurelet, de J. Quartet, etc.

M. Müntz se propose de publier prochainement la liste complète de ces vaillants maîtres, qui ont droit de prendre place dans les annales artistiques du vieux Paris.

En attendant, il émet le vœu que les autorités compétentes rendent plus facile la visite et l'étude d'un monument qui, à certains égards, est pour Paris ce que le Palais des papes est pour Avignon.

La signification des monuments funéraires. — M. Ravaisson revient sur une question dont il a, à diverses reprises, entretenu l'Académie et qui est, dit-il, toujours à l'étude, celle de la signification des monuments funéraires des Grecs.

On se rappelle que quelques savants et M. Ravaisson en particulier, ont cru voir dans la célèbre Vénus de Milo une figure d'un groupe funéraire allégorique.

Les habitués des séances de l'Institut se souviennent encore de la restitution d'un motif de ce genre que ce philosophe fit exposer, il y a quelques années, dans la salle des Pas-Perdus du palais Mazarin.

M. Ravaisson confirme aujourd'hui, par de nouvelles recherches, l'opinion qu'il a soutenue, suivant laquelle ces monuments, aux plus belles époques, sont autant d'hymnes à l'immortalité (1).

Comité des travaux historiques. — Le Bulletin du Comité (année 1898, 3e liv.) contient une notice de M. Lahondès sur les églises gothiques de l'Ariège (diocèse actuel de Pamiers). Les principales ont la nef unique languedocienne avec chapelles entre les contreforts (Mirepoix, Laroque, Montaut), disposition propre à abriter beaucoup de fidèles dans un espace relativement petit et appropriée à la construction en briques, qui se prête mal aux supports isolés et aux arcs-boutant. — Le type originel fut la cathédrale de Saint-Étienne de Toulouse ; il fut imité même au pays des pierres, comme à Carcassonne. La vallée de l'Ariège demeure fidèle à ce plan. Les absides sont polygonales ; les clochers souvent en façade. Quelques-uns ont une allure militaire.

M. de Lahondès décrit les églises d'Andressein, de Camon, de Canté, de Daumazan, de Foix, de Lupenne, de Laroque, de Lavelanet, de Mirepoix, avec sa jolie flèche aiguë et fleuronnée, de Montaut au plan typique, de Montferrier, de Montjoie, de Pamiers à la curieuse façade fortifiée, de Pujols, au mur garni de machicoulis et de créneaux et d'arcades habitées par les cloches, de Saint-Lizier, de Saint-Quiroy, de Sentein, avec son enceinte flanquée de tours, de Subra, de Teillet, au beau porche.

1. V. la *Chronique des Arts.*

Société des Amis des Arts du département de l'Eure. — La Société des Amis des Arts du département de l'Eure vient de publier la première série d'un *Album* consacré aux plus belles productions de l'art ancien conservées dans les collections particulières de ce département. Voici la liste des œuvres reproduites, dont l'image est accompagnée de notices courtes, mais rédigées avec soin et dues, les unes au secrétaire de la Société, M. Régnier, les autres à M. le chanoine Porée.

Pl. I : Groupe de Chérubins, marbre ; église de Gaillon (fin du XVIIIe siècle). — Pl. II et III : Statues d'enfants, par Sarazin, provenant du tombeau de Robert le Roux de Tilly, conseiller au parlement de Normandie; marbre blanc, église du Mesnil-Jourdain. — Pl. IV à IX : Boiseries de l'église d'Antouillet (fin du XVIIe siècle). — Pl. X : *La barque de saint Julien*, groupe en pierre dans l'église de Saint-Julien de la Liègue (fin du XVe siècle). — Pl. XI : Fonts baptismaux de l'église d'Arnières (première moitié du XVIe siècle). — Pl. XII : Lutrin, époque François Ier ; église d'Hendreville-sur-Eure. — Pl. XIII: Chaire à prêcher, époque François Ier, église de Vézillon. — Pl. XIV: Statue funéraire de Jean de Marigny, archevêque de Rouen († 1351), marbre blanc, église d'Écouis. — Pl. XV : Buste de moine attribué à Houdon, terre cuite, collection de M. l'abbé Dubois. — Pl. XVI : Bas-relief en bois (*Les Quatre fils Aymon*), époque François Ier, ancienne enseigne à Évreux, collection de M. E. Hérissay.

Bibliographie.

MONOGRAPHIES D'ARTISTES, publiées par H. KNACKFUSS. — Albert DURER, 141 pp. et 134 reproductions de peintures, de gravures et de dessins. — HOLBEIN LE JEUNE, 151 pp. et 151 reproductions de peintures, de dessins et de gravures sur bois.

DANS notre fascicule de juin dernier (p. 252) j'ai appelé l'attention sur une série de monographies de peintres qui se publie en langue allemande par les éditeurs Velhagen et Klasing, sous la direction de M. le Dr H. Knackfuss, avec la collaboration d'autres savants ; j'ai rendu compte alors de l'étude que M. Ludwig Kæmmerer a consacrée aux frères Van Eyck.

Depuis, cette série de biographies des peintres, qui ont le plus marqué dans les différentes écoles, s'est enrichie d'un grand nombre de nouvelles études qui font connaître la vie et les travaux de peintres célèbres, anciens et contemporains. La plupart d'entre elles ne sont pas du domaine de notre Revue, traitant de peintres d'histoire profane, de peintres de genre ou de paysages ; mais il en est d'autres qu'il importe de signaler : de ce nombre sont les monographies dont le titre figure en tête de ces lignes.

Albert Durer et Hans Holbein le jeune sont sans conteste les deux plus grands peintres que l'Allemagne ait produits ; ce sont même ses artistes les plus célèbres. Leur œuvre est important à tous égards ; très intéressant à étudier et à comparer. M. Knackfuss, qui est l'auteur de ces deux biographies, les a étudiées avec prédilection et écrites avec la science, le tact et l'intelligence des œuvres d'art que l'on pouvait attendre du directeur d'une entreprise qui, dans son ensemble, a pour objet de faire l'histoire de l'art ancien et moderne.

Je n'ai pas l'intention d'analyser ces nouveaux fascicules. Je rappellerai seulement que les deux maîtres sont nés à une faible distance l'un de l'autre ; Albert Durer le 21 mai 1471 à Nuremberg, Holbein, dont la date exacte de la naissance est restée inconnue, à Augsbourg, très probablement, un quart de siècle après Durer.

M. Knackfuss suit pas à pas, autant que les documents historiques et les œuvres datées le permettent, les développements de la carrière si remarquable des deux maîtres, et, ce qui rend la lecture de ces biographies particulièrement intéressante et instructive, c'est le grand nombre de reproductions généralement soignées, qui mettent sous les yeux du lecteur, dans leur ordre chronologique, les œuvres décrites. Il est important d'en suivre ainsi la progression.

La vie d'Albert Durer a été amplement étudiée par les écrivains allemands ; M. K. ne s'est attaché, ni à la présenter sous un jour nouveau, ni à en suivre tous les détails, mais il fait très bien ressortir la haute valeur du maître comme penseur, comme peintre et comme graveur surtout ; son influence considérable sur son époque et le grand renom qu'il sut acquérir de bonne heure. Plusieurs points de sa vie ont été sujets à controverse. Ainsi certains auteurs ont voulu faire d'Albert Durer un peintre protestant : rien n'est moins fondé ; M. K. fait observer qu'au début du mouvement réformateur en Allemagne, comme beaucoup de bons esprits de son temps, le grand artiste s'est montré favorable à Luther, mais loin de le suivre jusqu'à la rupture avec Rome, Durer, dont l'âme était profondément religieuse, est mort dans la foi de ses pères, en bon catholique. Quelques-uns de ses biographes ont pensé qu'il avait fait deux voyages en Italie; M. K., sans se prononcer nettement sur ce point, remarque avec beaucoup de justesse que le séjour de Durer à Venise, les travaux qu'il y fit et les ovations dont il a été l'objet de la part des artistes italiens, ont pu modifier à certains égards ses vues sur l'art en donnant peut-être plus d'ampleur et de suavité à ses procédés d'exécution, mais ils n'ont porté aucune atteinte à son originalité, à son caractère national. Il est revenu d'Italie tout aussi Allemand qu'il y est venu, se gardant bien de l'imitation des Italiens, « qui, ajoute l'auteur, a depuis conduit l'art allemand à sa ruine », observation très vraie, et qui peut s'appliquer à d'autres pays qu'à l'Allemagne.

Si Durer est Allemand dans sa peinture, il l'est plus encore par les œuvres dans son burin ; par l'invention de ses gravures sur bois surtout, où chaque coup de crayon trahit le génie germanique.

L'auteur revendique pour Albert Durer l'invention de la gravure à l'eau-forte, ou du moins l'application de ce procédé à des œuvres d'un ordre plus élevé que cela n'avait eu lieu jusqu'alors. Il paraît que toutes les eaux-fortes de Durer datent des années 1514-1518.

Si Hans Holbein ne peut être placé à la hauteur de Durer comme artiste, comme penseur ; s'il n'a pas eu son influence considérable sur l'évolution de l'Art, il lui est supérieur comme peintre et demeurera, aux yeux de la postérité, un

artiste admirable. Je viens de rappeler que Holbein est né un quart de siècle plus tard que le maître nurembergeois. Or, un quart de siècle, à une période où le monde en fermentation se transformait, devait avoir une influence prodigieuse sur l'art et les artistes.

Aussi Holbein est-il déjà en plein dans le courant de la renaissance. Chez lui, les influences de l'art du moyen âge ont complètement disparu. Dans ses admirables portraits, il serre parfois la nature de si près qu'elle le conduit là où peut-être il ne voulait pas aller. Je fais ici allusion au portrait de la femme de Holbein et de ses deux enfants au musée de Bâle, où l'expression de souffrance, de misère morale de la mère inspire vraiment une sorte de compassion que probablement le peintre ne voulait pas éveiller. Une œuvre, du même musée, où Holbein dépasse également le but qu'il voulait atteindre, est cette étude de cadavre voisin de la décomposition, fait évidemment d'après nature, d'une si affreuse réalité, et que l'artiste intitule le Christ au tombeau! Mais à côté de ces affligeantes réalités, que de portraits merveilleux où le caractère, saisi dans toute son intensité, est rendu avec le prestige d'une technique qui n'a pas été surpassée! et cette Madone du bourgmestre Meyer, dont une ancienne copie ou replique a fait la célébrité, mais qu'il faut voir au palais ducal de Darmstadt pour classer ce panneau au rang des plus grands chefs-d'œuvre que la peinture ait créés (1)!

M. K. donne la reproduction des deux exemplaires de cette peinture, ce qui permet d'intéressantes comparaisons; il suit généralement le peintre dans ses pérégrinations de Bâle à Londres, où Holbein se rendit deux fois, et où il devait mourir en 1583 dans toute l'activité de sa brillante carrière. L'auteur connaît bien l'œuvre du maître et semble avoir vu presque toutes les peintures qu'il décrit, hormis toutefois le magnifique portrait des « Ambassadeurs » qui se trouve aujourd'hui à la Galerie nationale de Londres, ce que M. K. paraît ignorer.

J. H.

SANTA MARIA DI DONNA REGINA E L'ARTE SENESE A NAPOLI NEL SECOLO XIV, par Em. BERTAUX. Documenti per la storia e per le arti e le industrie delle provincie napoletane. Nova serie. T. I. Napoli, F. Giannini, 1899, in-f°.

APRÈS avoir lu dans l'*Allgemeine Zeitung* les réflexions inspirées par la querelle de MM. Wolfgang Helbig et Barnabi, au sujet des dernières fouilles italiennes, où se voit « la prétention des Italiens de se suffire à eux-mêmes dans la tâche qui leur incombe d'éclairer leur passé », je me demandais si réellement ils avaient pensé trouver chez eux un historien doublé d'un critique d'art, capable de mettre aussi scientifiquement en valeur le monument que M. Bertaux nous fait aujourd'hui connaître. Aussi, comme à côté d'érudits, dont tous les travailleurs ont été à même d'apprécier l'inépuisable complaisance, nombreux sont les intransigeants italiens, précisément visés par l'*Allgemeine Zeitung*, on ne saurait trop féliciter la Société napolitaine *di Storia patria* d'avoir confié à notre compatriote le soin d'inaugurer, par un volume remarquable à tous les points de vue, la nouvelle série de ses publications.

Qu'est-ce donc que cette antique église de Santa Maria di Donna Regina de Naples, si peu visitée, qui se cache derrière celle du XVIIe siècle qui porte ce nom ? M. B. reprend toute la tradition. Les écrivains du XVIe siècle pensent qu'elle fut édifiée par Marie de Hongrie, femme de Charles II d'Anjou, et qu'elle prit le nom de Santa Maria, de la Vierge, sa protectrice, et celui de Donna Regina, de la reine Marie, sa fondatrice.

Au XVIIe siècle, Cesare d'Eugenio, trouvant que le monastère existait dès le règne de Charles Ier, cherche une autre explication du vocable ; pour lui, c'est le monastère de Santa Maria, *Sovrana Regina del Cielo e della terra.* Mais ceci ne satisfait pas M. B. : il trouve en effet l'abbaye citée dans une pièce de 1076 sous le titre de *Monasterium Sanctæ Mariæ de Domna Regina*, qui fait tomber la supposition de Cesare d'Eugenio: et l'explication naît, tout naturellement, d'une pièce de 780, rapprochée par M. B., dans laquelle il est question d'une abbaye de femmes, du titre de *San Pietro del Monte di Domna Regina.* C'est donc simplement le nom de la colline où était édifiée l'abbaye qui, dans le cours des âges, se transforma avec la disparition de la tradition.

Si je me suis étendu sur cette identification, c'est que je voulais montrer comment M. B. entendait mettre au point tous les détails.

Il n'en reste pas moins cependant, que la reine Marie de Hongrie fut la restauratrice du monastère en ruines, quand elle reçut la couronne. Très attachée aux Franciscains, la reine trouva le moyen de donner en le relevant, une preuve de sa sollicitude aux Ordres mendiants : en 1298, elle fit payer par son trésorier 40 onces d'or, pour la réparation du dortoir : en 1307, nouveau don : si bien qu'en 1316, la réfection devait en être si avancée, que Jean XXII accordait de larges indulgences à ceux qui visiteraient son église : et cette dernière était assurément terminée lorsque

1. Voir sur cette peinture *Revue de l'Art chrétien*, 1892, p. 26.

Marie de Hongrie, qui mourut le 25 mars 1323, y fut ensevelie dans le tombeau dont M. B. nous donne la savante description.

L'auteur du mausolée est Tino di Camaino de Sienne, également maître de l'œuvre des deux tombeaux du duc et de la duchesse de Calabre, Charles, mort le 10 novembre 1328, et Marie de Valois, sa seconde femme, morte en 1331 ; des comptes lui attribuent aussi le monument de Mathilde d'Achaïe, et M. B. lui restitue le tombeau de Catherine d'Autriche.

Je ne saurais, dans ce rapide résumé, suivre M. B. dont les savantes dissertations sur les fresques qui décorent encore aujourd'hui les murs du monument, sont réellement des modèles de critique artistique. Le Jugement dernier, la Passion du Christ, la Pentecôte, le Mariage de sainte Élisabeth de Hongrie, le Martyre de sainte Agnès en font une des plus considérables pages d'études de toute l'Italie, aussi bien par les dimensions que par l'ancienneté de ses peintures. Reprenant alors les détails dans un chapitre, comme il le fait dans ses planches, M. B. cherche à quelle école il les pourrait rattacher. A Giotto ? Ce n'est pas croyable. Nous n'avons pas là les expressions dramatiques dans lesquelles le maître faisait revivre les traditions de l'antiquité. Ici, nous sommes en présence d'*histoires*, racontées par un pinceau, qui procède incontestablement de l'école de Sienne, des Ducio, des Simone Martini, des Lorenzetti. Et ce ne peut être que d'un Siennois, cet admirable portrait d'Humbert d'Ormont, qui sera pour tous ceux qui s'occupent d'art, la plus étonnante révélation du livre de M. B., bien que nous ne puissions *encore* mettre à ce chef-d'œuvre aucune signature.

Mais faut-il désespérer ? Depuis son retour d'Italie, M. B. nous a présenté tant de découvertes par lui faites dans les archives italiennes, que nous devons nous attendre à voir sortir un de ces jours de la poussière où il se cache, le nom de ces artistes siennois qui furent à Naples une véritable colonie, dont nous admirons aujourd'hui les anonymes travaux.

C'est beaucoup déjà de nous les avoir signalés, et d'avoir critiqué d'une façon aussi magistrale, dans la plus pure langue italienne, un monument si précieux, que beaucoup avaient vu, mais dont jusqu'ici personne n'avait apprécié l'importance.

F. DE MÉLY.

HISTOIRE ANCIENNE DES PEUPLES DE L'ORIENT CLASSIQUE, par G. MASPERO, membre de l'Institut. T. III, *Les Empires*. — Paris, Hachette, in-4°, 1900, 379 fig. et 3 planches hors texte.

Avec ce troisième volume se termine l'œuvre entreprise par M. Maspero, le glorieux continuateur des Champollion et des Mariette. Grâce à lui, cette histoire de l'Orient, encore dans l'enfance lorsque nous l'apprenions sur les bancs du collège, revêt un aspect tout nouveau et nous fait revivre des temps que nous n'avions même pas le droit de soupçonner naguère. Ce vieux Monde oriental nous laisse pénétrer une civilisation très avancée ; après avoir lu le livre, l'histoire sainte qui a bercé nos premiers ans, nous paraît aujourd'hui bien

Tête assyrienne en ivoire.

enfantine. Nous voyons qu'en réalité ce n'était qu'un cadre, qui s'est rempli de faits, s'enchaînant et s'expliquant par les monuments, par les textes, par les documents qui viennent à la lumière et qui se présentent à nous avec une certitude presqu'absolue. Mais nul n'aurait, comme M. M., dont la lucide intelligence et le talent d'exposition sont hors de pair, su présenter et

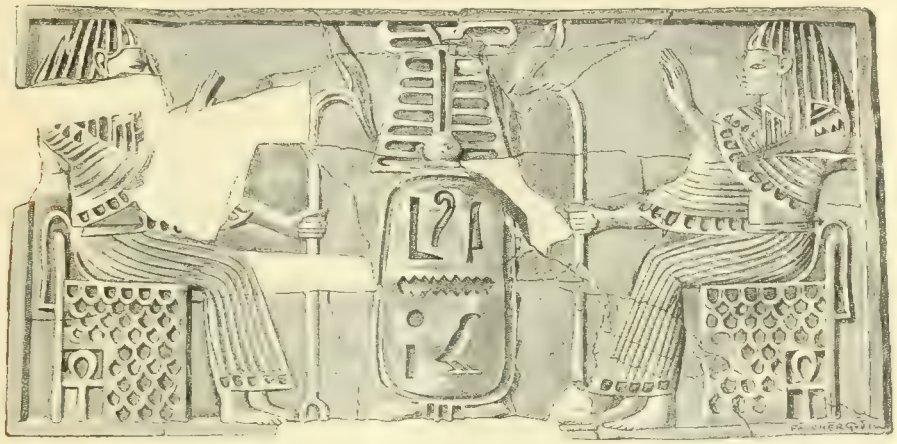
Ivoire égyptien.

mettre ainsi au point, tant de questions obscures pour ne pas dire inconnues.

Ce n'est pas autour des Hébreux que tourne ici le Monde oriental : ils ne sont, en effet, que l'infime partie d'une civilisation qui s'étend des Saces à la Grèce, embrassant dans son ensemble l'empire mède, l'empire chaldéen, le royaume de Lydie, l'Égypte,

En joignant à son texte la reproduction des plus récentes découvertes, M. M. commente et critique les inscriptions mises au jour par les dernières missions. Ce sont par exemple des chapitres que je ne saurais aborder : mais ils sont tellement clairs, et les faits s'y déroulent si aisément, qu'on suit sans fatigue le savant écrivain dans la route où il nous entraîne.

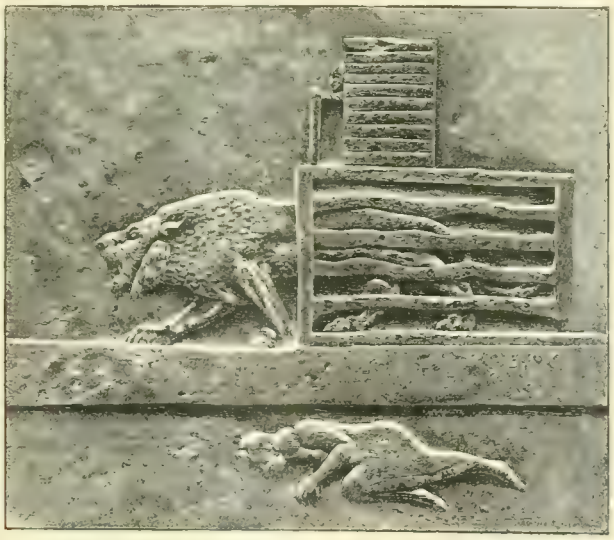
Si donc je me borne à indiquer ici brièvement les grandes lignes d'un travail si intéressant, je



Ivoire égyptien découvert en Assyrie.

voudrais cependant attirer tout particulièrement l'attention des archéologues sur les petits monuments d'art, mis ici au jour pour la première fois. Dernièrement au Louvre, j'admirais des ivoires antiques, récemment entrés dans nos collections nationales et non encore catalogués ; j'en trouve ici quelques-uns.

En les rapprochant des pièces publiées par M. Perrot, que j'ai reproduites ici même (1), en les comparant aux petits bas-reliefs découverts à



Lion sortant de sa cage.

Carthage par le P. Delattre, en les mettant en parallèle avec les plaques exhumées tout dernièrement en Espagne, n'a-t-on pas la matière d'un chapitre nouveau et des plus précieux à ajouter aux connaissances que nous avons des ivoires de l'Antiquité? Puis ce sont des couronnes, des vases d'argent, des bijoux élégants, qui montrent la perfection atteinte par ces ouvriers habiles depuis si longtemps disparus.

1. *Revue de l'Art chrétien*, 1894, p. 336.

Veut-on s'attacher plus spécialement aux représentations figurées ? Je ne sais vraiment quelle époque nous donnerait des études d'animaux plus poussées que ce lion sortant de sa cage, que la horde de chèvres qui s'avance dans la plaine. Et vraiment ne croirait-on pas voir une frise du moyen âge dans les cavaliers lydiens d'un tombeau du Musée britannique, tandis qu'un moule à bijoux lydien, semble l'ancêtre de ces bétyles, que M. l'abbé Hermet publiait en 1898 dans le *Bulletin archéologique du Comité* (p. 500). Chacune des gravures, par son

Le jugement de Bocchoris.

heureux choix, présente donc un intérêt tout particulier, qu'elle reproduise un objet d'art comme ceux que nous venons d'énumérer, une scène de l'antiquité, comme ce jugement de Bocchoris qui explique comment les premiers artistes chrétiens surent traduire si artistiquement le jugement de Salomon ainsi trouvé dans les canons de l'antiquité, ou bien enfin des paysages, comme les champs de Marathon, de Salamine, de Platée, sur lesquels vinrent se briser, contre le patriotisme des Grecs, les torrents humains que le vieux monde oriental précipitait sur l'Occident.

Historiens, artistes, archéologues, tous ont donc à puiser ici à pleines mains ; dans un pareil champ, la moisson ne saurait être pour chacun que très largement abondante.

F. DE MÉLY.

RUBENS, SA VIE, SON ŒUVRE, ET SON TEMPS, par Em. MICHEL. — Paris, Hachette, 1900, in-4°, 354 grav. Broché, 40 fr. relié, 48 fr.

Rubens, — Rubens le *Magnifique !* eût volontiers dit Fromentin. Et c'est bien là aussi, sur l'illustre artiste, l'impression que nous emportons du beau livre de M. Émile Michel. Soit, en effet, que nous admirions surtout, en Rubens, la richesse tranquille d'une intelligence également ouverte à toutes les belles connaissances, soit que nous songions davantage à son art éclatant et fort, c'est toujours la même idée de grandeur vraie qui s'éveille dans l'esprit. Et cette idée n'est pas altérée quand nous pénétrons dans les détails d'une existence à la fois simple et opulente et qui se trouve, en plusieurs rencontres, mêlée à quelques-unes des grandes affaires de l'Europe.

N'est-ce pas en effet comme diplomate, autant que comme peintre, que le duc de Mantoue l'envoie en Espagne ? Et plus tard, quand il vient

La mise au tombeau.

à Paris, pour y travailler à la décoration du Luxembourg et aux peintures qui glorifieront Marie de Médicis, ne voit-on pas qu'il travaille sous main, avec une autorité qu'il tient et de ceux

La Visitation de la Vierge.

Le Christ à la paille.

qui l'accréditent et de son propre génie, à l'établissement de la paix en Europe ? Et puis, au retour de ces missions et de ces voyages, le voilà dans cette maison qu'il a fait lui-même construire,

qu'il a disposée, meublée, ornée à son goût : ici est sa galerie de tableaux, composée avec un libéralisme tout ensemble éclectique et judicieux ; là, sa bibliothèque, où les hautes sciences, la théologie, la philosophie, la jurisprudence ont accès, non moins que l'anatomie et l'étude des curiosités de la nature.

C'est assez dire que l'étude de M. Émile Michel est, dans tous les sens, exactement égale au sujet qu'elle traite. Car elle l'embrasse tout entier, et c'est à travers les épisodes de la vie de Rubens qu'elle nous permet de suivre le développement de son génie. Les milieux mêmes dans lesquels cette vie s'est déroulée sont l'objet des descriptions les plus pittoresques. Et ainsi la vie s'explique en partie par les circonstances qui l'ont entourée, et par la vie, l'œuvre à son tour se fait mieux comprendre.

Cet œuvre, d'ailleurs, est reproduit ici tout entier sous nos yeux. Le texte et l'illustration se complètent ainsi l'un l'autre : double plaisir pour le lecteur, qui retrouve, par la vue directe des esquisses, des dessins et des tableaux du maître, les sensations que lui suggéraient d'autre part les analyses du savant critique (1).

M. DE MÉLY.

LA CRISTIADA VIDA DE JESUS NUESTRO SEÑOR, por el Padre Fray DIEGO DE HOJEDA DOMINICO. Edicion monumental dedicada à Leon XIII. Barcelona (1900). In-folio de 510 pages, toutes richement encadrées de portraits ou d'emblèmes symboliques avec nombreuses grandes lettres ornées, 32 gravures à pleine page empruntées aux plus grands maîtres etc.— L. Gonzalez et Cie, éditeurs, 78, Lauria.

Prix broché.	160 fr.
Reliure artistique mais sans dorures.	200 fr.
» avec dorures	210 fr.

L'Espagne nous gratifie en guise d'étrennes artistiques, au début de cette année 1900, d'un ouvrage qui, par l'importance du sujet auquel il est consacré, l'emporte sur presque tous les autres livres d'étrennes de la présente année ; il peut marcher de pair, si je ne me fais illusion, avec les plus beaux de ceux qui paraissent simultanément à Paris, à Londres, à Berlin, à Saint-Pétersbourg pour l'éclat, la variété et le fini de l'illustration. Je veux parler de *la Cristiada* de la maison Gonzalez de Barcelone. Ce poème épique roule à certains égards sur les mêmes faits et les mêmes scènes, que Milton a abordés dans son *Paradis perdu*, et Klopstock dans sa *Messiade*, mais le poète espagnol ne doit rien à ces deux auteurs, puisqu'il a précédé le premier de plus d'un siècle, et le second de deux siècles. Le P. Hojeda, l'auteur du poème en question, avait cependant eu des devanciers dans l'auteur du *Christus Patiens*, dans divers poètes du moyen âge, et surtout dans Jérôme Vida, qui lui a fourni jusqu'à son titre (1), mais il est douteux qu'il ait emprunté à d'autres qu'au dernier. Dans tous les cas le sujet est bien mieux délimité et circonscrit sous sa plume qu'il ne l'était chez ces auteurs, et qu'il ne l'est chez Milton et Klopstock. Le poète espagnol n'embrasse, en effet, que la Passion du Sauveur depuis le lavement des pieds jusqu'à la sépulture. Il ne laisse pas, il est vrai, de rappeler la naissance et les principaux événements de la vie du Fils de Dieu fait homme, comme aussi sa résurrection et son ascension. Mais il ne s'y arrête qu'occasionnellement, et aucun de ces faits n'entre directement dans la trame des douze livres ou chants, qui composent son poème.

Nous n'avons qu'un petit nombre de renseignements biographiques sur Diégo de Hojeda, l'auteur de ce poème. Tout ce qu'on sait de lui, c'est qu'il était né à Séville, et qu'il entra de bonne heure dans l'Ordre de St-Dominique, où il fit d'excellentes études. Ses supérieurs ne tardèrent pas à l'envoyer avec quelques autres religieux dans le Nouveau Monde pour y fonder le couvent du Saint Rosaire de Lima. Le P. de Hojeda y professa successivement avec éclat la philosophie et la théologie. Il y remplit aussi les fonctions de prieur, et y écrivit divers ouvrages, qui sont restés, paraît-il, inédits, à part la *Cristiada*, dont nous nous occupons. Sa mort survint en 1615. Son poème avait été publié à Séville en 1611.

Ce poème passe à bon droit aux yeux des meilleurs juges, Nicolas Antonio, Ticknor (2), etc., pour un des plus précieux joyaux de toute la littérature espagnole. Cette circonstance venant se joindre à l'intérêt hors ligne qu'offrait le sujet pris en lui-même, nous explique pourquoi la maison Gonzalez, fidèle à sa noble devise, si chrétienne et si espagnole : PRO DEO ET PATRIA, n'a reculé devant aucun sacrifice afin d'offrir au public une édition de la *Cristiada*, qui fît honneur à la catholique Espagne, et fût à la hauteur de tous les progrès réalisés en ces dernières années par l'art et par la typographie.

En premier lieu le papier vélin qu'on a choisi à cet effet, a été fabriqué spécialement pour cette

1. Autant que notre collaborateur M. de Mély, nous admirons le génie du grand maître flamand : mais s'il s'agissait de l'expression du sentiment chrétien dans la peinture, il y aurait lieu pour bon nombre de peintures de Rubens, de formuler des réserves, que notre collaborateur comprendrait aussi bien que la plupart de nos lecteurs.

N. D. L. R.

1. Vida, évêque d'Alba, est auteur d'un poème latin intitulé : *Christiados libri sex*. — Cremone, 1535, in-4°.

2. Antonio : *Biblioteca Hispana nuova* « Madrid, 1783 », t. I, p. 209. Ticknor : *Histoire de la Littérature espagnole*, traduction Magnabal (1872), t. III, pp. 17 et 18.

publication. Il est à la fois élégant et d'une solidité à toute épreuve,

En second lieu, les encadrements dont chaque page est entourée, nous présentent alternativement des portraits vrais ou symboliques, ou de gracieuses arabesques. A leur tour les têtes et les fins de chacun des livres se font remarquer par des enjolivements d'un genre particulier, par des gravures de petites dimensions, par des reproductions fleuries d'arbustes, etc. Mais ce sont les trente-deux chromolithographies, à pleine page, qui donnent principalement du prix à l'illustration du livre, sur lequel j'appelle en ce moment l'attention. Elles ont pour but de résumer en trente-deux tableaux les épisodes les plus marquants de la vie de Notre-Seigneur afin d'en mettre sous les yeux une peinture aussi vive et aussi parfaite que possible. C'est pourquoi les éditeurs, qui précédemment s'étaient contentés de recourir exclusivement au pinceau de MM. Pellicer, Duran, Utrillo et autres artistes barcelonnais ou catalans, n'ont pas hésité cette fois à faire appel aux maîtres les plus renommés de l'Europe sans distinction de nationalité. Aussi sur les vingt-quatre artistes, auxquels sont empruntées ces trente-deux grandes toiles, deux seulement, Murillo et Ribera, sont espagnols (1), tandis qu'on y compte treize italiens, huit français, trois belges ou flamands. Ces grands maîtres, je dois l'ajouter, appartiennent tous sans exception à la Renaissance, à l'époque moderne, et au genre classique. Ni l'antiquité chrétienne, ni le moyen âge n'ont été mis ici à contribution. On a cru sans doute que l'âge et le caractère même de la *Cristiada* demandaient qu'on en agît de la sorte afin qu'il n'y eût aucune discordance entre le texte de ce poème, et la nature de l'illustration qui devait le mettre en relief. Quelques-uns de nos lecteurs le regretteront peut-être et non sans motif apparent. Mais tout bien considéré, les éditeurs Gonzalez ont bien mérité de la religion et de l'Espagne en publiant leur édition monumentale de la *Cristiada*. Ce sera ma conclusion. — En tenant ce langage, je ne suis d'ailleurs qu'un faible écho de Sa Sainteté Léon XIII, qui a accepté de grand cœur la dédicace de la publication, et a conféré en retour aux promoteurs de l'ouvrage le titre si envié d'*Editeurs Pontificaux* pour l'Espagne.

D. Bède Plaine. O. S. B.

DEUX GAUFRIERS LORRAINS, par L. Quintard. — Nancy, 1897, in-8° de 4 pp. avec 3 vignettes.

Le plus ancien gaufrier, traité en style flamboyant, représente la Nativité de Notre-Seigneur: c'est le premier que je rencontre de ce genre avec un sujet religieux. Comme il vient d'une communauté, il est à présumer que, conformément aux anciens textes, les *nieules*, fabriquées avec ce fer, étaient le régal obligé de la fête de Noël. Le style reporte au premier quart du XVIe siècle.

L'autre gaufrier est de la même époque, mais vers la fin. D'un côté, il porte les armes d'Anglure-Chatillon et de l'autre, celles d'Aspremont. En effet, Antoinette d'Aspremont épousa, à cette date, René d'Anglure, baron de Bourlémont. On fera cette double remarque : que les écussons des deux époux sont séparés, la mort avait brisé l'alliance, et que celui de la veuve est au revers, mais entouré d'une *cordelière*, l'emblème significatif de la survivance, le *corps* étant *délié* des liens conjugaux par la perte du mari.

X. B. de M.

UNE ESCALE A REVIN (Ardennes), par l'abbé Bouillet; Paris, in-8°, de 12 pag. avec 2 planches.

Les planches reproduisent les stalles, datées de 1725 et la chaire, vraiment monumentale. L'église, maintenant paroissiale, fut construite par les Dominicains, en 1706. L'auteur l'appelle *chapelle* (p. 5), de même qu'il nomme St-Thomas d'Aquin, à Paris, « chapelle des Jacobins » (p. 6). Il y a là une locution vicieuse, propre au clergé séculier de France, contre laquelle je protesterai une fois de plus, car c'est une véritable outrecuidance que vouloir réserver aux seuls édifices curiaux la qualification d'*église* qui compète aussi bien aux édifices conventuels.

A Revin se voit la tombe du célèbre théologien Charles Billuart, décédé en 1757.

X. B. de M.

LE TRÉSOR D'ORFÉVRERIE DE ST-PAUL DU VAR, par M. Doublet, dans le *Bulletin archéologique du Comité des travaux historiques*, 1898, pp. 49-61, avec 4 vignettes.

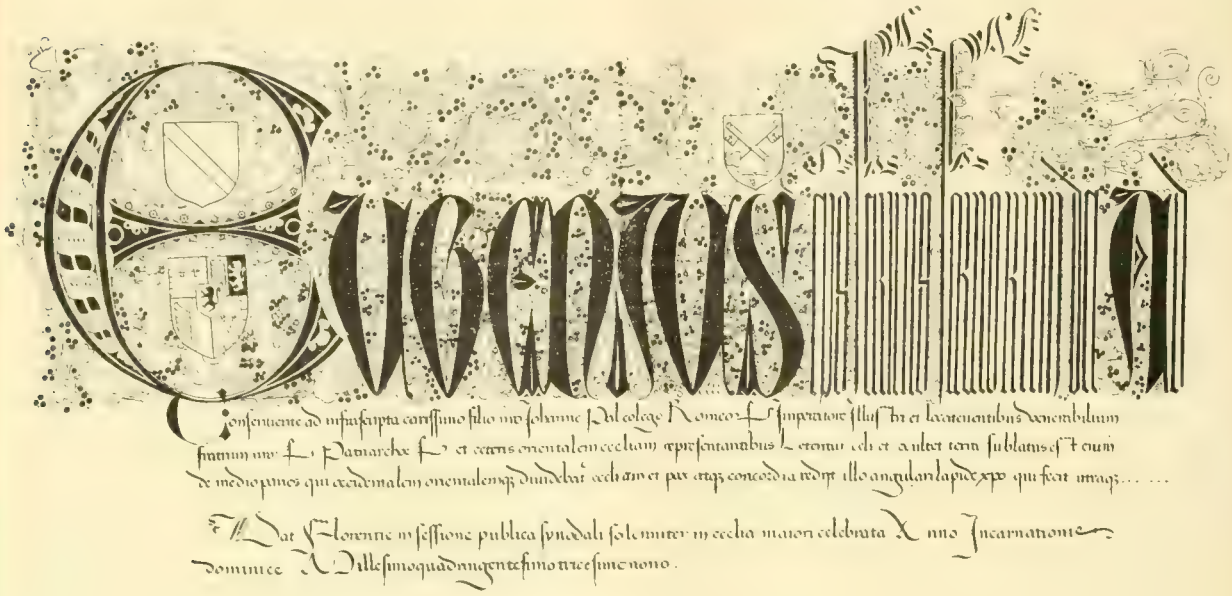
St-Paul était une collégiale de Grasse. Cette église a gardé de son ancien trésor neuf pièces d'orfévrerie, dont la plus ancienne n'est pas antérieure au XVe siècle. L'auteur a une tendance à tout vieillir d'une façon exagérée : ainsi, pour lui, la Vierge de la page 51 serait du XIIIe siècle ou plutôt du XIVe». La statuette de S. Sébastien n'est pas du « XVe siècle », mais de la Renaissance, ainsi qu'en témoignent le nimbe évidé en flammes et le socle dont les contreforts d'angle affectent la forme de balustres fuselés. Le reliquaire de S. Antoine porte sa date, qui est 1417, MCCCCXVII : comment a-t-on pu lire 1409 et 1467 ?

X. B. de M.

1. Velasquez, lui aussi espagnol, ne figure avec son Christ à la croix que sur le plat de la reliure.

LE DUC DE BOURGOGNE, PHILIPPE LE BON ET LE CONCILE DE FLORENCE. Étude de deux manuscrits du XVe siècle, par PERRAULT-DABOT. — Dijon, Jobard, Plaquette, in-4°; 18 pp. 1899.

Cette étude, menée à fond avec une méthode toute scientifique, concerne des documents relatifs au Concile de Florence en 1439, à l'essai infructueux du rétablissement de l'union entre l'église grecque et l'église latine et à l'appui prêté à Eugène IV par Philippe le Bon pour secourir les chrétiens d'Orient. — Elle concerne surtout les historiens et les paléographes, mais elle n'est pas sans intérêt pour nous, car on y étudie deux monuments, deux chefs-d'œuvre de la calligraphie ornée du XVe siècle : c'est une



bulle conservée à la bibliothèque nationale de Paris (n° 439 du fonds grec) et un manuscrit des archives de Dijon. Les initiales sont décorées à l'instar de celles des livres d'heures et ornées d'arabesques, de fleurs, de papillons et d'armoiries exécutées avec beaucoup d'art.

L. C.

DISCOURS ET ALLOCUTIONS par M. G. GUILLAUME. — In-8°, 314 pp.— Paris, Mag. 1899, 3,50 fr.

M. Guillaume a joint à son discours de réception à l'Académie française, où il a prononcé de façon définitive l'éloge du duc d'Aumale, diverses allocutions consacrées à la mémoire d'artistes et d'écrivains, tels que Berlioz, Victor Hugo, Hesse, Abadie, Dumont, Thys, Mitreccy, Idrac, qu'il a su louer en termes d'une rare élévation. Le volume est complété par quelques discours prononcés aux distributions des prix aux Écoles des beaux-arts et de dessin, dont l'ensemble forme une véritable grammaire de l'art.

L. C.

INVENTAIRE SOMMAIRE DES ARCHIVES DÉPARTEMENTALES DU NORD, ANTÉRIEURES A 1790. — Dirigé par MM. l'abbé DEHAISNES et J. FINOT, architecte. — Série B, t. I, 1re partie. Lille, Danel, 1899.

LES rédacteurs de ce précieux recueil, dont l'un est notre regretté et vénéré collaborateur feu Mgr Dehaisnes, ont entrepris leur tâche à rebours, en ce sens que dans les volumes déjà parus de la série B, ils nous avaient donné la seconde partie, comprenant les numéros 1561 à 3389 ; avec le présent fascicule commence la première partie par les numéros 1 à 652.

Dans cette laborieuse analyse de multiples documents, l'historien trouvera plus à glaner que l'archéologue et l'artiste. Tout le monde s'intéressera à la notice due à la plume de M. Finot, qui sert de préambule, et qui nous fait connaître l'histoire, l'organisation et même les locaux (plans à l'appui, fort intéressants) de la Chambre des comptes de Lille.

LES VIEUX COINS DE GAND. — Heins, Gand, 1899.

M. A. Heins annonce en ces termes la publication qu'il vient de mettre au jour, et qui fait suite à l'intéressant album: *A Gand*, que nous avons annoncé naguère.

La modernisation de nos rues et de nos places fait disparaître chaque jour quelque coin intéressant de nos quartiers archaïques. Maisons, courettes, ruelles, mille détails sur lesquels nos yeux ont la douce habitude de se poser, sont virtuellement condamnés à être rasés, anéantis irrémédiablement du jour au lendemain.

C'est une destruction lente mais sûre.

Quels que soient nos regrets, nous pouvons dire que nous voyons la fin du pittoresque ; les ruelles tortueuses, les coins endormis et les impasses décrépites, les vieux murs, les pignons lézardés, les toits dégringolants, tous ces témoins de la vie intime de nos ancêtres, toutes ces bonnes vieilles pierres évocatrices du passé vont disparaître à jamais ; les aspects les plus caractéristiques de nos quais, de nos rues, vont être remaniés.

L'heure est venue, inéluctable, où tout ce qui nous reste de ce passé si attirant, si doux au rêveur, va être balayé, sans que nous puissions récriminer ni nous plaindre. Car les travaux actuels sont, pour la plupart, nécessaires.

Mais, s'il est impossible de conserver plus longtemps ces vieux coins, chers au cœur de tout Gantois épris de sa ville natale, il importe cependant qu'il en reste autre chose qu'une image indécise.

Il faut qu'en notre mémoire en demeure une empreinte durable et le crayon doit en consacrer le souvenir fidèle, en perpétuer la physionomie.

Nous avons cru que ce devoir pieux nous incombait ; l'accueil flatteur qu'on a bien voulu faire à notre ouvrage : « A Gand, vieilles pierres, murs vénérables, rudes bastilles », nous permet d'escompter de bienveillantes adhésions en faveur de cette nouvelle publication.

ŒUVRES COMPLÈTES DE Mgr X. BARBIER DE MONTAULT. Vol. 14. — Rome, Hagiographie, 6me partie, Blais, Poitiers, 1899.

Notre respectable collaborateur nous donne grande besogne à dénombrer ses écrits ; nous n'avons garde de nous en plaindre. Sa vaillante plume est singulièrement productive pour l'art de l'archéologie et digne de sa laborieuse carrière ; nos lecteurs s'en réjouiront avec nous.

Le 14e volume continue le culte de saint Nicolas d'une façon pour ainsi dire extrinsèque, car l'auteur sort de Rome pour aller visiter Bari, où repose le corps de son coévêque. Ici nous trouvons réunis et complétés de nombreux et substantiels articles des années déjà anciennes de la *Revue de l'Art chrétien*. Le sujet se complète par les saints qui ont porté le même nom (les SS. Nicolas de Tolentin, le Pèlerin, Fattore, de Flue, de Forca Palena, des Lombards) qui se sont distingués comme lui par la distillation de la manne (huile, baume, eau, lait, larme, odeur, etc.) et nommés *Myroblites*. Le volume se termine par une notice complète de saint Vincent Ferrier.

IMAGERIE RELIGIEUSE.

L'imagerie religieuse est une des belles et bonnes œuvres auxquelles devraient s'attacher les artistes chrétiens. N'est-elle pas l'instrument le plus populaire, le plus actif, le plus permanent en même temps que le plus gracieux de l'édification des fidèles ?

Les besoins de la dévotion assignent à l'imagerie un programme aussi vaste que l'iconographie; le domaine immense, et quand on cherche parmi les produits de tant d'éditeurs religieux ce qui est digne d'être retenu, on est étonné de ce qui reste à faire. La série des saints du calendrier, par exemple, est encore bien loin d'être constituée par de bons types conformes à l'iconographie orthodoxe et traditionnelle.

La Société de St-Augustin a bien mérité de l'Église en acceptant cette tâche modeste et méritoire. Ses produits sont artistiques, originaux : ce sont de vraies créations dues à une école dont feu Jean Bethune est le chef. Ses images, la plupart coloriées, nous offrent l'équivalent de ce que produisaient jadis les miniaturistes gothiques. Puissent ces éditeurs accélérer leur œuvre, et nous fournir peu à peu de quoi satisfaire à toutes les aspirations des âmes pieuses et artistes. Peu d'éditeurs possèdent comme eux le personnel voulu pour produire une bonne imagerie originale.

D'autres, très méritants aussi, ne se risquent pas à créer des types nouveaux d'icones et de sujets pieux, mais en rééditent d'anciens, en puisant parmi les belles productions du passé. C'est ce qu'a fait naguère l'école de Dusseldorf, en popularisant par de fines estampes traitées en noir, dans les formats du livre de prière et de l'album, une série de types heureusement choisis parmi les chefs-d'œuvre des anciens maîtres chrétiens. Cette délicate série, toutefois, fut plutôt un régal pour les dilettanti, qu'une collection bien appropriée aux besoins courants de la piété populaire ; ces images d'un seul ton, traitées au burin, avec de fortes ombres, et donnant tels quels des fragments de tableaux plutôt que des sujets d'à-propos, servent bien plus à délecter les connaisseurs d'art, qu'à stimuler la dévotion des fidèles.

L'*Oesterreichische Leo-Gesellschaft* de Vienne, et son éditeur M. Jos. Roth, ont conçu l'imagerie pieuse d'une manière analogue au point de vue religieux. Sans s'arrêter à une pure et fidèle reproduction de tableaux anciens, ils ont cependant

emprunté à des maîtres du passé un choix de types, qu'ils ont adapté à une imagerie pratique et pieuse et plus attrayante pour la foule par son allure décorative. Ils ont mis en œuvre, pour la rendre populaire, les ressources d'une polychromie discrète, les procédés modernes des arts gothiques,et ils ont su composer, avec des éléments d'emprunt mais d'un bon choix, des séries fort heureuses.

Nous remarquons dans leur intéressante collection des madones copiées sur des maîtres de la Renaissance, celles de Giorgione, de A. Cano, de Mantegna, de Boccaccino et de Sodoma, qui pèchent par beaucoup trop de naturalisme ; celles de Raphaël, de Ghirlandaio et d'Albert Durer, sont d'un sentiment plus noble et plus délicat, quoique bien inférieures au point de vue de l'idéal chrétien à certaines créations médiévales, que les éditeurs ont trop négligées.

Un calvaire de Roger Van der Weyden a fourni le thème du plus excellent des souvenirs de défunts. Un Christ douloureux de Bellini s'adapte assez bien au sujet ; on en a emprunté un troisième à Fuhrich avec moins de bonheur.

La série comprend quelques tableaux de la Passion d'après Overbeck, des scènes de la vie du Christ, copiées des gravures d'Albert Durer, le maître au dessin énergique mais trop tourmenté pour les sereines applications que réclame l'imagerie populaire.

Le noble et gracieux crayon de Fuhrich s'applique à merveille à l'imagerie dans ses produits les plus simples d'allure, tels que sa Sainte Famille et son suave *Salve regina.*

Les têtes du Christ et de la Vierge de Reni sont devenues bien banales pour une collection si distinguée. Mais la Véronique et la Madeleine copiées au moyen de la phototypie sur Vanderweyden sont des types excellents ; ces images sont toutefois gâtées par une bordure peu heureuse.

Citons encore S. Antoine de Padoue d'après Murillo, S. François d'Assise d'après Carrache, Ste Agnès, d'A. del Sarto, la Ste Catherine de Raphaël (figure peu idéale), S. Thomas d'Aquin, selon Ghirlandaio.

Le saint Jean Baptiste de Fuhrich est un saint de théâtre, le S. Sébastien de Sodoma, une étude de nu ; Ste Marguerite de Cortone, du Carrache, passablement emphatique, et le magnifique S. Georges de Donatello est un héros profane sur son piédestal. L'ancienne école allemande est représentée par une gracieuse Ste Barbe.

Ravissante et bien pieuse est la Vierge de Thierry Bouts comme celle de Quentin Metsys ; moins religieuse mais très noble, celle du Pérugin ; celles d'Albert Durer n'ont qu'un intérêt artistique : sa sainte Face est assez connue et peu attachante. Sassoferrato n'a que des madones toutes terrestres. Les saintes Cécile et les Madeleine de Raphaël, assez connues, sont de nobles dames et non des saintes. Les compositions de Fr. Hellweyer sont distinguées, mais pâlissent devant les joyaux des maîtres anciens, sans avoir l'expression du sentiment chrétien de nos bons imagiers modernes.

Insistons sur une délicieuse reproduction de la *Mater Salvatoris* de Raphaël ; c'est une belle page d'Album bien plus qu'une image de piété, et sur les souvenirs de baptême et de confirmation, reproductions photographiques du chef-d'œuvre bien connu de Patinier (le Baptême du Christ) et la Cène de Van Orley).

Comme souvenir de première communion, nous avons un Sacré Cœur intéressant de Fuhrich. Nous terminons cette revue par deux placards en grand format : Une Sainte Trinité copiée, si nous ne nous trompons, sur le retable d'Anchin et une très élégante madone de B. Rossellino. L. C.

Périodiques.

ANALECTA HYMNICA MEDII ÆVI, XVIII. *Historiæ rhythmicæ*, par DREVES, S. J. ; Leipzig, Reisland, in-8°, de 266 pages.

Le 18e fascicule contient cent offices rythmés, extraits de manuscrits français et, pour la plupart, relatifs à des Saints de notre pays : il offre donc pour nous un intérêt particulier.

Mes observations se borneront à montrer comment les antiennes sont empruntées aux psaumes, suivant l'ancienne tradition et de quelle ressource les textes liturgiques sont pour l'élucidation de l'iconographie médiévale.

Au 2e nocturne des matines de S. Marcellin, dans le Bréviaire du Puy, au XVe siècle, l'antienne s'inspire du premier verset du psaume :

« *Cum invocarem* Dominum,
Exaudivit me Deus,
Qui salvator est hominum,
Justitiæ rex meus. »

L'ange qui visita Ste Catherine dans sa prison est l'archange S. Michel, selon ce répons du 1er nocturne, emprunté au Bréviaire de Nouaillé, au XIIIe siècle :

« Angelus e cœlo
Fovet hanc cum lumine claro ;
Ne timeas, virgo,
Vinces, ait, auspice Christo,
Carceris in claustro
Summus Michael radiando. »

La même indication est répétée, en 1382, par le Bréviaire de Viviers et, au XVe siècle, par celui du Mans :

« Angelus in terra descendens : Virgo beata,
Ne timeas, inquit, Christus te non quoque linquet,
Confortans teneram Michaël splendore puellam. »

Lorsque je visitai la belle église de Notre-Dame d'Avioth, en Lorraine, le curé s'empressa de me montrer une statue sur laquelle il me donna cet inutile renseignement : « M. D. (archéologue du crû) l'estime une Immaculée Conception. » — « Non, lui répliquai-je : à cette date, la Conception est figurée autrement et les attributs ne conviennent qu'à Ste Marguerite. » Je citai à l'appui deux textes du XVe siècle, par conséquent contemporains de la statuette.

En iconographie, l'illustre vierge martyre se présente ainsi : Elle est renfermée dans un noir cachot, tout à coup un démon horrible apparaît qui se jette sur elle et la dévore ; la gueule ouverte ne s'est pas encore refermée sur la queue de sa robe qui traîne. Par la vertu du signe de croix, symbolisé par la petite croix qu'elle tient à la main, elle déchire les flancs du monstre et sort victorieuse, posant son pied sur sa croupe en signe de triomphe ; le démon vaincu s'agite et demande grâce.

Tous ces traits sont nettement exprimés au 1er nocturne de son office dans le Bréviaire du Puy, du XVe siècle :

« 1 A. Margarita, detenta carcere,
Deo preces non cessat fundere...
« 2. Et ecce de angulo carceris opaco
Exivit horribilis quidam magnus draco,
Qui emersit subito de tellure fracto.
« 3. Orat Christum Margarita immensis gemitibus...
« 1 ℟. Ecce draco latus
Latos reseravit hiatus
Et famulam Christi
Devoravit carcere tristi.
℣. Et deglutivit
Quam ventre perire sitivit.
« 2 ℟. Jamque Dei donis
Crux crevit in ore draconis,
Qua se pro telis
Munivit virgo fidelis.
℣. Protinus ancillam
Crux Christi liberat illam.
« 3 ℟. Sponsa Dei pavet, hostem videns odiosum ;
Inde columba venit, crucis signum speciosum (1)
℣. Ut promittat ei munus vitæ speciosum. »

Le 3e nocturne continue le sujet au second répons :

« Margarita devoratur
A dracone, qui necatur ;
Fidei signaculo
Margarita liberatur,
Cui mox bellum paratur.
℣. Dicti super nam draconis
Adstat, adstans cunctis bonis,
Carceris in angulo. »

Les laudes donnent la conclusion dans les antiennes :

« 1. Per capillos dæmonem
Virgo comprehendit,
Projicit in pulverem
Et super ascendit.
« 2. Clamat virgo dæmoni :
Me, fere, dimitte,
Quia sponsus meus est
Rex æternæ vitæ.
« 3. Sic columba loquitur :
Virgo generosa,
Expectat te rex gloriæ,
Porta speciosa.
« 4. Agit Deo gratias
Sancta Margarita,
Columbæ sententia
Lætatur audita.
« 5. Dixit nequam spiritus :
Virgo, digna Deo,
Pedem tuum alleva jam de collo meo. »

Le Bréviaire d'Aix, au XVe siècle, ne parle pas autrement dans les répons des 2e et 3e nocturnes :

« Carceris a parte
Saliens draco dæmonis arte,
Distinctus more
Vario varioque colore,
Mox rapit ancillam,
Christi crux liberat illam.
Freta crucis signo,
Servatur ab hoste maligno,
Tunc alvo cæsa
Crepuit, non virgine læsa.

« Dæmon adest frater,
Quem tartarus edidit ater,
Hunc virgo pede terit,
Superatus cedere quærit,
Leniter affatur
Veniamque blande precatur. »

La liturgie est donc en parfait accord avec l'iconographie, elle en est même la source non moins sûre que la légende. L'artiste ne faisait que reproduire ce qu'il avait lu ou entendu chanter à l'église. Les *histoires rythmées* seront fructueusement consultées par les archéologues, qui aiment à se rendre compte des origines.

X. B. DE M.

1. Il manque ici un mot, v. g. *afferens*, car le sens est bien que la colombe lui apporte la croix qui la délivrera.

ANALECTA HYMNICA MEDII ÆVI, XXII. — HYMNI INEDITI, par DREVES, S. J. — Leipzig, Reisland, in-8° de 300 pag.

Le 22e fascicule de cette précieuse collection de poésies liturgiques a pour sous-titre : *Hymni inediti*, qui est aussi celui des 4e, 11e, 12e et 19e livraisons. Pour éviter la confusion, il suffisait d'inscrire *Hymni de Sanctis*, car les 500 hymnes, reproduites d'après les manuscrits o

les incunables, sont toutes en l'honneur des saints, dont la distribution se fait selon l'ordre alphabétique.

La table finale donne, alphabétiquement, le premier vers de chaque hymne, ce qui est très utile : il ne le serait pas moins, pour voir d'un premier coup d'œil sans être obligé de feuilleter le volume, d'y ajouter celle des saints.

Ces saints viennent de partout, principalement de l'Espagne et de l'Italie. Une large part y est faite à la France, qui a fourni S. Attala, S. Bénigne, S. Bernard, S. Julien du Mans, S. Léger, S. Léonard, S. Louis de Toulouse S. Loup, Ste Madeleine, Ste Marthe, S. Maur, S. Proninus, Ste Radegonde, S. René, S. Salvi, S. Sébastien et S. Yves.

Les hymnes sont de deux sortes pour le fond: *pieuses*, sous forme de prière et d'invocation ; *historiques*, se basant sur les actes dont les principaux traits y sont relatés.

Pour la date, on ne remonte guère au delà du Xe siècle, représenté par l'hymnaire de Bénévent. La masse appartient aux XIIIe, XIVe et XVe siècles, qui furent si féconds en tous genres.

Tout n'est pas d'égale valeur dans ce recueil. Nombre d'hymnes sont plates et vulgaires. Les deux rythmes dominants sont l'iambique et le saphique. On y trouve aussi des pastiches d'œuvres populaires, comme l'*Ave maris* et le *Pange lingua*, qu'on rencontre jusqu'à onze fois.

Plusieurs pièces sont alphabétiques, c'est-à-dire que chaque strophe commence par une lettre de l'alphabet, les lettres se succédant selon l'ordre admis dans la grammaire latine. Au IXe siècle, l'hymnographe de Vérone ne se gêne pas pour louer S. Zénon. Arrivé à H., il écrit *Hejulans* et *Kasta* d'une façon archaïque ; à *Omo*, il supprime l'*h* initiale ; embarrassé aux 19e et 20e strophes, il se contente d'inscrire X et Y, qui ne sont plus qu'un no d'ordre, comme dans les Lamentations de Jérémie.

Les provenances sont soigneusement indiquées à la suite de chaque hymne. Serait-ce trop demander qu'après chaque nom de lieu, l'auteur mît entre parenthèses sa traduction, sans que le lecteur soit obligé de recourir aux dictionnaires géographiques, qui laissent parfois les questions sans solution ? Tout le monde n'est pas obligé de savoir ce que signifient: Cod. *Turicen. Rhenov.*, Brev. *Vallis-Travaglia*, Brev. *Abiaschæ*, Brev. *Padolirense*, etc.

Tout cela n'est qu'un perfectionnement à une œuvre qui a et mérite nos plus vives sympathies pour l'abondance des matériaux de choix qu'elle met à la disposition des travailleurs.

X. B. DE M.

ANALECTA HYMNICA MEDII ÆVI. HYMNI INEDITI, par DREVES ; 23e fasc., Leipzig, Reisland, in-8o de 306 pag.

Le sous-titre *hymnes inédites* a déjà été employé cinq fois aux 4e, 11e, 12e, 19e et 22e fascicules. Peut-être eut-il été opportun de modifier la formule, pour éviter la confusion avec les recueils précédents.

Ces hymnes sont au nombre de 530. La table donne le premier vers de chacune, par ordre alphabétique. Ce n'est pas assez, il faudrait également celle des Saints, pour rendre les recherches plus promptes. Je vais l'établir ici, omettant la première partie, qui se rapporte à Dieu et à la Vierge :

SS. Adalbert, Adrien, Alban, Albert, Alexis, Amarin, Ambroise, André Corsini, Ansbert, Antoine, Auctor, Augustin, Barthélemy, Bavon, Benoît, Bernard, Bessus, Blaise, Bonaventure, Boniface, Canut, Cassien, Christophe, Conrad, Côme et Damien, Cunibert, Cyriaque, Donat, Elie, Elisée, Eloi, Emmeran, Éthelwold, Etienne, Evergile, Faustin, Félicien, Fintan, Frediano, Gabriel, Gengoul, Georges, Géréon, Gerlache, Ghilain, Gilles, Gordien, Grégoire pape, Grégoire m., Gombert, Gondulfe, Guillaume, Guingalois, Hippolyte, Hubert, Innocents, Jacques évêque, Jean-Baptiste, Jean Chrysostome, Jean évangéliste, Jérôme, Joachim, Joseph, Juste, Kétille, Kilien, Lambert, Laurent, Lazare, Léboin, Léonard, Lucius, Ludger, Magne, Martin, les cinq Martyrs, Materne, Maur, Maurice, Michel, Monulf, Nicolas, Olave, Omer, Pantaléon, Paul, Paul ermite, Paulin, Pierre, Projecte, Quentin, Remy, Robert, Rois Mages, Rudbert, Sigisbert, Siméon, Sixte, Stanislas, Syr, Tegulus, Théodard, Théodore, Timothée, Thomas ap., Thomas de Cantorbéry, Uldric, Urbain, Valentin, Vandrille, Vibert, Victor, Vigile, Vincent, Willehade, Willibald.

Stes Afre, Agathe, Agnès, Anne, Apolline, Barbe, Bilchilde, Brigitte, Catherine, Cécile, Claire, Colette, Cunégonde, Dorothée, Dympne, Élisabeth de Hongrie, Erasme, Euphémie, Félicité, Foi, Gertrude, Hedwige, Hélène, Hiltrude, Lucie, Ludmille, Marguerite, Marie-Égyptienne, Marie-Madeleine, Marthe, Monique, Ode, Odile, Odrade, Quiterie, Reinfrède, Regiswinde, Scolastique, Ursule, Vérène, Wiborade.

Je n'ajouterai qu'un mot pour répéter que le 23e fascicule de l'hymnologie latine intéresse à la fois tous ceux qui s'occupent d'hagiographie, de poésie religieuse, de liturgie et d'iconographie.

X. B. DE M.

EPHEMERIDES LITURGICAE, Rome, 1898.

La livraison d'août, p. 485 et suiv., contient, suite de l'*Archeologia sacra*, le chapitre *de Christianorum officiis*, par Armellini, qui cite les inscriptions des catacombes où sont mentionnés les arts et métiers pratiqués par les chrétiens des premiers siècles.

Épitaphe d'un *tabellarus* ou «publicus scriba» (Du Cange), dans le cimetière Ostrien :

RVFVS TABELLA
RVS DEPOSTVS III IDVS
DEC (embris)

Sylvain marbrier : cimet. de Domitille :

HIC POSITVS EST SILBANUS MARMORARIUS
QVI AN XXX ET FECIT CVM VXXORE AN. III
ET MENSIS III DEPOSITVS IIII KAL IVLIAS

Donat : fabricant de toile :

(l)OCVS DONATI QVI
(m)ANET IN SEBVRA (1)
(m)AIORE AD NIMFA
(l)INTEARIUS BISOMV (2)

Primitivus, fabricant de tissus de laine : Cim. de Cyriaque.

BENEMEREN
TI PRIMITIVO
QVI VIXIT ANN
XXX LANIVS

Sabin, fabricant de miroirs : cim. de Pontien *ad ursum pileatum*.

ARTIS · ISPECLARIAE
SABINIVS · SANTIAS · ANIMA
DVLCIS · QUI · VIXIT · ANNIS · XL · VI

Armellini interprète «artem vitrariam exercuerat» et croit voir gravée à côté une fenêtre à trois rangs de carreaux, trois à chaque rang.

X. B. DE M.

JAHRBUCH DES KŒN. PREUSSISCHEN KUNSTSAMMLUNGEN (XX° vol. 3 fasc.). — M. Ad. GOLDSCHMIDT publie un important travail sur *Les influences françaises dans la sculpture des débuts du style gothique en Saxe*, et particulièrement dans une série de hauts-reliefs et de statues qui ornent à l'intérieur le chœur de la cathédrale de Magdebourg. Ces œuvres sont reproduites en plusieurs planches, auxquelles sont jointes des reproductions de détails des cathédrales de Chartres et de Paris montrant ces influences déjà plusieurs fois mises en relief, on s'en souvient, ces temps derniers, dans diverses publications allemandes.

Le recueil : *Kunstgeschichte in Bildern (Histoire de l'Art en tableaux*, librairie E.-A. Seemann, de Berlin,) édité par M. G. Dehio, renferme les chefs-d'œuvre de l'art du XVe et du XVIe siècle en dehors de l'Italie, c'est-à-dire dans les Pays-Bas, en France, en Espagne, en Portugal, en Allemagne, en Danemarck et en Angleterre avant et après l'influence de l'Italie sur les écoles de ces pays, soit plus de 450 sculptures, peintures, gravures, dessins, groupés par sujets et permettant ainsi des comparaisons très instructives.

Villes artistiques : Nuremberg, E.-A. Seeman, Berlin. Ce recueil, dû à la plume de M. P.-J. Rée, offre l'histoire du développement de l'art dans cette ville jusqu'à la fin du XVIIIe siècle (architecture, peinture, sculpture, arts mineurs), histoire entremêlée de la description des nombreux édifices, de la biographie des artistes célèbres, des chefs-d'œuvre de tout genre conservés dans les églises, les maisons particulières, le riche Musée germanique, le tout accompagné de 163 reproductions en photogravure donnant un complet et fidèle tableau des beautés de la cité franconienne.

Annuaire des cinq départements de la Normandie, publié par l'Association normande, 1899 : L. Regnier, Coup d'œil général sur les monuments religieux de l'arrondissement de Bernay, pp. 76 à 109, et 1 fig. — E. Meslin, Notice sur le retable en albâtre de l'église d'Ecaquelon, pp. 127 à 130. — V. Daufresne, L'imprimerie à Bernay et à Brionne, pp. 133 à 141. — L'abbé Porée, Excursion à l'abbaye du Bec, pp. 145 à 150. — Meurdrac, Monographie rurale de Barquet (détails historiques), pp. 299 à 307. — L'abbé Porée, Note sur la pierre tumulaire de Boson, quatrième abbé du Bec (1124-1136), pp. 308 à 312. — L. Régnier, Excursion à Pont-Audemer et à Quillebœuf, compte-rendu, pp. 342 à 388. — Du même, Brionne, le donjon, les églises, le musée, pp. 389 à 425.

REPERTORIUM FUR KUNSTWISSENSCHAFT (XIIIe volume, 4e fascicule). — MM. P. PAOLETTI et G. LUDWIG publient de nouveaux documents d'archives sur l'École de Murano et l'histoire de la peinture vénitienne.

M. Fr. Malaguzzi-Valeri signale les richesses sculpturales de la ville de Bologne, un centre des plus remarquables pour l'étude de la sculpture au XVe siècle.

M. F.-J. Schmitt donne l'histoire détaillée de l'abbaye des Bénédictins de Füssen (Bavière) et de son église dédiée à saint Magnus, l'apôtre du pays : de l'ancienne basilique à deux chœurs, il

1. La *Suburra*, un des faubourgs de Rome.
2. Un sarcophage pour deux corps.

ne reste plus que la crypte et la tour romane. L'auteur donne la liste de vingt-cinq autres basiliques à double chœur érigées par l'Ordre bénédictin. Ailleurs il étudie en architecte d'anciennes *Basiliques allemandes de forme hexagone, à Wimpfen-sur-le-Neckar et à Metz.*

A propos du vrai nom et de la véritable origine de l'architecte de l'église Sainte-Croix-de-Gmünd (Bohême) *(Henricus Arler de Polonia)*, M. G. Dehio estime que la disposition architecturale de cette église prouve l'influence cistercienne avec des particularités qui ne peuvent venir que d'un architecte ayant travaillé en Autriche ; on peut admettre qu'il ait pu résider aussi en Pologne, puisqu'à la même époque un Villard de Honnecourt allait jusqu'en Hongrie et un Mathias d'Arras jusqu'en Bohême.

M. H. Michaelson publie un document sur les sept stations du chemin de croix d'Adam Krafft, érigées dans la Burgschmiedtstrasse, à Nuremberg, qui permet de fixer leur exécution à l'année 1493.

L'ARTE (fasc. VIII-X, août-octobre 1899). — M. H. Graeven étudie les rares coffrets d'ivoire byzantins décorés de sujets religieux, et M. L. Correra, les anciennes *crèches* de Noël à Naples : à rapprocher des *Repos de Jésus*, étudiés dans notre Revue par M. Niffle.

Le Artiglieri italiane del Rinascimento. — M. E. Bocchi donne un aperçu des plus beaux échantillons d'engins de guerre italiens à décor artistique : bombardes, couleuvrines, fauconneaux, etc.

Les portes de la cathédrale de Pise qui remplacent les portes détruites par l'incendie de 1595, passaient pour être l'œuvre de Jean Bologne. M. I.-B. Supino, en a refait l'histoire. En résumé, la disposition architectonique est due à Raffaello Pagni ; les panneaux ont été modelés par une pléiade de huit artistes, sous la direction de Fra Domenico Portigiani ; si Jean Bologne n'a exécuté aucun des panneaux, son style y triomphe.

ZEITSCHRIFT FUR CHRISTLICHE KUNST (XIIe année, 8e fascicule). — *L'église Notre-Dame de Trèves :* étude historique et architecturale par le P. Stephan Beissel (avec 2 planches).

Dans quel style devons-nous bâtir nos églises ? (suite), par M. J. Prill.

(9e fascicule). — M. E. Firmenitz-Richartz donne le début d'un intéressant travail sur le maître colonais dit « de saint Barthélmy ».

Étude de M. J.-A. Endres sur le cloître, aujourd'hui détruit, construit à l'époque romane à côté de la cathédrale d'Augsbourg, et sur les pierres tombales historiées qui s'y trouvaient.

Index bibliographique.

Archéologie et Beaux-Arts[1].

France.

ABBAYE DE SAINTE-MARIE DU MONT, DE L'ORDRE DE CÎTEAUX RÉFORMÉ, AU MONT DES CATTES. — In-8° et fig. Châteauroux, Majesté et Bouchardeau.

Artigarum (L'abbé J.). — LE RYTHME DES MÉLODIES GRÉGORIENNES. Étude musicale, historique et critique. — In-4° de IV-71 pages sur 2 colonnes. Paris, A. Picard et fils.

Auriol (A.). — DE FRA ANGELICO ET DE SON ŒUVRE. — In-8° Paris, 222, rue du Faubourg Saint-Honoré.

Beghin (E.). — LES RUES DE BETHUNE. — In-8° et grav. Bethune, David.

* **Bouillet** (L'abbé). UNE ESCALE A REVIN (Ardennes). — In-8°, de 12 p. avec 2 planches. Paris.

* **Dehaisnes** (L'abbé) et **Finot** (J.). — INVENTAIRE SOMMAIRE DES ARCHIVES DÉPARTEMENTALES DU NORD, ANTÉRIEURES A 1790. — Série B, t. I, 1re partie. Lille, Danel.

* **Doublet**. — LE TRÉSOR D'ORFÉVRERIE DE ST-PAUL DU VAR, dans le *Bulletin archéologique du Comité des travaux historiques*, pp. 49-61, avec 4 vignettes, 1898.

Doublet (G.). — MONOGRAPHIE DE L'ANCIENNE CATHÉDRALE DE VENCE. — In-8° Nice, Malvano.

Dupont (L'abbé). — HISTOIRE DE NOTRE-DAME DE TOUQUETTE DEPUIS SON ORIGINE JUSQU'A NOS JOURS. — In-16 et fig. La Chapelle-Montligeon, Imp. Notre-Dame.

Enlart (C.).—LA PORTE DES DEGRÉS A BOULOGNE-SUR-MER. — In-8° Boulogne-sur-Mer, Hamais.

Fouilhoux (L'abbé J.-B.). — MONOGRAPHIE D'UNE PAROISSE : VIC-LE-COMTE : 1re partie, Histoire religieuse. — In-8°, VII-513 pages. T. XII des *Mémoires de l'Académie des Sciences, Belles-Lettres et Arts de Clermont-Ferrand*. Clermont-Ferrand, L. Bellet.

Froger (L'abbé L.).—LA PAROISSE ET L'ÉGLISE DE NOTRE-DAME DE TORCÉ. — In-8°, Mamers, Fleury et Dangin.

Guillaume (Eugène). — ETUDES SUR L'HISTOIRE DE L'ART. — 1 vol. In-12 de 336 pages. Paris, Perrin et Cie.

* **Guillaume** (G.). — DISCOURS ET ALLOCUTIONS. — In-8°, 314 pp. fr. 3,50. Paris, Mag.

1. Les ouvrages marqués d'un astérisque (*) ont été, sont ou seront l'objet d'un article bibliographique dans la *Revue*.

Jouy (E.). — LE TRIFORIUM DE LA CATHÉDRALE DE MEAUX; RESTAURATION DE LA PARTIE ANCIENNE. — In-8° avec fig. Lagny, imp. Colin.

* **Knackfuss** (H.). — MONOGRAPHIES D'ARTISTES : ALBERT DURER, 141 pp. et 134 reproductions de peintures, de gravures et de dessins. — HOLBEIN LE JEUNE, 151 pp. et 151 reproductions de peintures, de dessins et de gravures sur bois.

Laigne (de). — LE WALTHERBRUG DE LA PROVINCE DE DRENTHE (Hollande). — In-8°. Paris, Imp. Nationale.

Lambin (E.). — LES ÉGLISES DE L'ILE-DE-FRANCE. — In-8°. Paris, bureaux de la *Semaine des Constructeurs*.

LA MAIN DE SAINT JEAN-BAPTISTE. INAUGURATION DE SON NOUVEAU RELIQUAIRE A LA CATHÉDRALE DE PERPIGNAN dans *L'Univers et le Monde*, 22 juillet 1898.

Lefèvre-Pontalis (E.). — L'ARCHITECTURE RELIGIEUSE DANS L'ANCIEN DIOCÈSE DE SOISSONS AU XIe ET AU XIIe SIÈCLE. — Gr. in-4°, T. II, 3e livr. (112 p. et pl. 18 à 46 ; 24 bis et 26 bis). 4e livr. (p. 113 à 228 et pl. 47 à 93). Paris, Plon, Nourrit et Cie.

Le même. — HISTOIRE DE LA CATHÉDRALE DE NOYON, dans la *Bibl. de l'École des chartes*, t. LX, p. 437-49.

Lesenne (A.). — LA CHAPELLE DU LYCÉE (ANCIENNE ÉGLISE DES JÉSUITES) A SAINT-OMER. — In-4° 18 planches. Saint-Omer, Vandamme.

* **Maspero** (G.). — HISTOIRE ANCIENNE DES PEUPLES DE L'ORIENT CLASSIQUE. — In-4°, 379 fig. et 3 planches hors texte. T. III, *Les Empires*. — Paris, Hachette.

* **Michel** (E.). — RUBENS, SA VIE, SON ŒUVRE ET SON TEMPS. — In-4°, 354 grav. Broché, fr. 40 ; relié, fr. 48. — Paris, Hachette.

* **Montault** (Mgr X. B. de). — ŒUVRES COMPLÈTES. — Vol. XIV, 6me partie. Rome, Hagiographie. — In-8°, Blais, Poitiers.

* **Perrault-Dabot**. — LE DUC DE BOURGOGNE, PHILIPPE LE BON, ET LE CONCILE DE FLORENCE. — Étude de deux manuscrits du XVe siècle. — In-4°, 18 pp. Dijon, Jobard.

Perrault-Dabot (A.). — MONOGRAPHIE DE L'ÉGLISE DE MAROLLES-EN-BRIE. — In-8°, 6 pl. hors texte et 9 grav. Paris, Lechevalier.

Petit (N.-M.). — L'ÉGLISE DE L'ABBAYE DE SAINT-VANNE DE VERDUN. — In-8°. Verdun, Reuvé-Lallemant.

* **Quintard** (L.). — DEUX GAUFRIERS LORRAINS. In-8° de 4 p. avec 2 vignettes. Nancy.

Vitry (Paul). — Le sculpteur Nicolas Guillain dit Cambray. (2 planches), dans la *Revue Archéologique*, 1899.

Le même (P.). — Les grands centres artistiques de l'Italie. (Rome, Florence, Venise). — In-8°. Melun, imp. administrative.

Allemagne-Suède-Suisse.

Buhlmann (J.). — Die Architektur des classischen Alterthums und der Renaissance.—In-fol. Stuttggart, P. Neff.

Dacheux (L.). — La cathédrale de Strasbourg, 1er fascicule. — 2 éd. In-fol, et in-4°. Strasbourg, imp. Alsacienne.

Fischel (O.). — Raphaels Zeichnungen, dans *Versuch einer Kritik der bisher veroeffentlichen Blaetter.* — In-16. Strasbourg, Trübner.

Katalog der Schatzkammer von Maria Loretto am Hradschin zu Prag. — In-16 et fig., Prag. Neugebauer.

Kelterhorn (Rud.). — Hans Holbein : Sitten- und Lebensbild aus der Reformationszeit. — In-8°. Zurich, Schröter.

Kunstschaetze der Kirchen von Disentis und Umgebung. 16 Albumblaetter, Phot. Aufnahmen von P. Karl Hager. — Disentis, P. K. Hager.

Obernitz (W.-V.). — Vasari's allgemeine Kunstanschauungen auf dem Gebiete der Malerei. — In-8° Strassburg, Heitz.

Ring (H.-A.). — Och Haglund Stockholm dess gator, torg, allmaenna platser och monumentala byggnader i vara dagar, beskrifna och tecknade. — In-8°, et pl., Stockholm. Hugo Geber.

Seessellberg (Fr.). — Die Fruhmittelalterliche Kunst der germanischen Völker unter besonderer Berucksichtigung des skandinavischen Baukunst in ethnolocisch-anthropologischer Begrundung. — In-folio, vii-146 pp. av. 500 illustr. et un album gr. in-folio de 26 pl. et 3 p. de texte : Die skandinavischen Baukunst der ersten nordisch-christlichen Jahrhunderte. — Berlin, E. Wasmuth.

Stiehl (O.).—Der Backsteinebau romanischer Zeit besonders in Oberitalien und Norddeutschland. — In-f°, 113 fig. et 27 pl. Leipzig, Baumgaertner.

Italie.

* **Bertaux** (E.). — Santa Maria di donna regina e l'arte senese a Napoli nel secolo XIV. — Documenti per la storia e per le arti e le industrie delle provincie napoletane, nova serie. T. I. — In-4°, Napoli, F. Giannini.

Malaguzzi Valeri (F.). — L'Architettura a Bologna nel Rinascimento. — In-4°. Bologna, Cappelle.

Espagne-Portugal.

* **Frey Diego de Hojeda Dominico** (Le P.). — La cristiada vida de Jesus nuestro senor. — Edicion monumental dedicada à Leon XIII. — In-folio de 510 pages, toutes richement encadrées de portraits et d'emblèmes symboliques avec nombreuses grandes lettres ornées, 32 gravures à pleine page empruntées aux plus grands maîtres, etc. — L. Gonzalez et C°, éditeurs, 78, Lauria, Barcelona, 1900.

Prix broché.	fr. 160
Reliures artistiques mais sans dorures.	fr. 200
» avec dorures.	fr. 210

Moreira Freire (J.). — Un problème d'art : l'école portugaise créatrice des grandes écoles. — In-8°. Lisboa, Costa Braga.

Las Artes en Roma. Arte publico y arte privato. Arte religioso y arte civil. Arquitectura. Escultura. Pintura. — In-8° Madrid, Felipe Marques.

Picon (Jacinto Octavio).—Vida y obras de Don Diego Valazquez. — 1 vol. petit in-8° de viii-215 pages avec gravures. Madrid, Fernando Fé.

Rogent y Pedrosa. — L'Espagne artistique, archéologique et monumentale. — La cathédrale de Barcelone. 1re partie.— In-4°. Barcelone, Parera.

Belgique-Hollande.

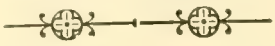
Amicis (F. de). — Raffaello Sanzio e la scoperta di un suo quadro. — In-8°. Amsterdam, F. Müller.

Flou (Ch. de). — Promenades dans Bruges. — In-16. 153 grav. Liége, Bénard.

Hol (Richard). — J. J. L. Ten Kate 's Scheping. Vijfde Scheppingslied : De vogelen. Voor sopraan-en altstemmen met klavierbegeleiding. Nieuwe herziene uitgave. — Klein in-folio van 48 bladz. Groeningen, P. Noordhoff.

Joseph (D.). — Bibliographie de l'histoire de l'art de la première Renaissance (trecento et quattrocento) en Italie.—In-8°, Bruxelles, F. Larcier.

* Les vieux coins de Gand. — In-4°, Heins, Gand.



Chronique. SOMMAIRE : INVENTAIRE DES RICHESSES D'ART EN FRANCE, — MONUMENTS ANCIENS : abbaye de Saint-Maur de Glanfeuil (Maine-et-Loire) ; Notre-Dame de Paris ; Saint-Germain-l'Auxerrois ; Saint-Thibaut (Côte-d'Or) ; abbaye des Dunes (Flandre) ; Sainte-Walburge à Furnes ; Notre-Dame de Bruges ; Sainte-Marie Libératrice à Rome ; Autel de la Chartreuse de Pavie. — VARIA : monuments de Mgr Lavigerie et de Mgr Desprez ; exposition à Liége de musique religieuse ; exposition à Bruxelles d'œuvres de maîtres flamands.

Inventaire des richesses d'art en France.

NOTRE collaborateur M. E. Müntz, dans un article adressé au *Journal des Arts*, recommande un nouveau projet d'inventaire des richesses d'art de la France, préconisé au dernier Congrès de l'art public à Bruxelles par M. Ch. Casati des Casati.

A l'encontre du lièvre de la Fable, dit-il, nous étions partis à point, et voilà que nous arrivons bons derniers ! Nous avions débuté, il y a de cela près de deux tiers de siècle — et de la façon la plus honorable — par les *Répertoires archéologiques des départements*, publiés sous les auspices du Comité des travaux historiques, puis par l'*Inventaire des richesses d'art de la France*, dont quinze volumes ont paru de 1877 à 1897, mais dont la publication a été arrêtée par suite du refus de crédits.

Pour peu que nous appelions à notre secours la statistique, science estimable entre toutes, nous ne trouvons que surprises, que déceptions. En réalité, quelques centaines d'édifices seulement continuent de vivre ou achèvent de mourir sous l'œil vigilant de la Commission. Si nous feuilletons la liste des monuments classés, c'est-à-dire revêtus de l'estampille officielle, combien en trouvons-nous par département ? Parfois, vingt ou vingt-cinq, mais d'ordinaire infiniment moins. Précisons : pour l'Ain, j'en ai compté huit ; pour les Ardennes, sept ; pour les Hautes-Alpes, cinq seulement. Or, c'est par milliers que se chiffrent les œuvres d'art construites, sculptées, peintes, ayant droit à notre estime. On m'a affirmé — je n'ai pas eu le loisir de vérifier l'addition — que les églises du moyen âge ou de la Renaissance arrivent au formidable total de 20,000, et les châteaux, manoirs, édifices civils de toute nature à celui de 12 ou 15,000.

Par ailleurs, la Commission des monuments historiques, qui a déployé en ces derniers temps une activité littéraire louable, n'a point pour tâche première de compiler des in-folio. Son rôle (et à chaque jour suffit sa peine) est de surveiller et de consolider les édifices menacés.

Reste l'initiative privée. Qui oserait nier que, depuis un lustre ou deux, nos vaillants archéologues de province ne se battent les flancs ? Mon bureau gémit sous le poids des somptueux in-quarto consacrés, en moins de trois ou quatre ans, aux villes de Rouen, de Dijon, de Bordeaux, aux départements de l'Aube, du Cher, de la Marne, ou encore à de vastes régions, telles que le Vendômois, le Poitou, la Saintonge, le Forez et autres. Par malechance, ce ne sont là qu'efforts individuels, sans unité de méthode.

Mais revenons à la Belgique. Un arrêté royal y a prescrit, il y a près de quarante ans (23 février 1861), la rédaction d'un « inventaire général des objets d'art d'antiquité, appartenant à des établissements publics, et dont la conservation intéresse l'histoire de l'art et l'archéologie nationale ». Si j'en crois les ouï-dire, le travail confié à la Commission royale des monuments est sur le point d'être terminé.

En Allemagne, un superbe bloc de cent volumes pour le moins, tous copieusement illustrés, prouve que nos voisins ne se perdent pas dans les feux de tirailleurs, mais attaquent par gros bataillons. Peut-être se sont-ils aventurés trop tardivement sur le sentier que nous avions tracé : à coup sûr, ils nous y ont distancés. Aucun sacrifice ne les a effrayés toutes les fois qu'il s'est agi d'enregistrer et de mettre en lumière quelque belle ruine romaine, une statue du temps des Hohenstauffen, un retable de l'École de Cologne, voire un simple pignon de la Renaissance ou une aiguière artistement ciselée par un orfèvre de Nuremberg ou d'Augsbourg.

Ce vaste répertoire a débuté — souvenir douloureux pour nous — par nos deux provinces annexées. Au lendemain même de la conquête, le F.-X. Kraus commençait, aux frais du gouvernement prussien, sa très savante statistique des antiquités et des œuvres d'art de l'Alsace et de la Lorraine. En tous lieux, jusqu'au fond de la Souabe, son exemple a trouvé des imitateurs. Il n'est pas jusqu'à la minuscule principauté des Hohenzollern — Sigmaringen et Echingen — qui n'ait aujourd'hui ses papiers en règle.

Qu'attendons-nous pour nous rallier — et j'en reviens à mon point de départ — à l'initiative prise par M. Casati ? L'idée est excellente, quoique les voies et moyens d'exécution me paraissent contestables. Le projet que ce savant archéologue a soumis naguère au Comité des travaux historiques consiste à créer, dans chaque arrondissement, un Comité archéologique composé de trois membres au maximum, en outre du sous-préfet comme président et de l'inspecteur de l'enseignement primaire comme secrétaire. Chaque canton, à son tour, sera représenté par un correspondant.

M. Müntz suppute les difficultés très sérieuses, qu'il y a de mettre à l'œuvre une armée d'archéologues volontaires opérant avec ensemble sur tout le sol de la France, et il reprend :

Je ne me dissimule pas, on le voit, les objections. Et cependant, une idée si vivante ne saurait être classée — autant vaudrait dire enterrée — dans les cartons de l'administration. N'est-il pas du devoir de tous ceux qui ont souci du plus beau des fleurons de notre gloire nationale, de chercher et de lutter ? Qui sait si quelque léger correctif, *una piccola combinazione*, pour parler comme nos voisins d'Italie, ne permettrait pas de trancher le nœud gordien ? Je soumets ici, en toute humilité, mon amendement à M. Casati et à mes lecteurs. Selon moi, l'inventaire, pour peu qu'il prétende à quelque autorité, devra émaner, non d'une série de Comités locaux, mais d'une Commission unique, essentiellement responsable, et qui se rattachera à l'administration centrale. L'exemple et le modèle, sans discussion possible, c'est le *Catalogue général des manuscrits des bibliothèques publiques*, qui est sur le point d'être mené à fin sous la direction de M. Ulysse Robert, inspecteur général des bibliothèques et des archives. La morale est facile à déduire : chargeons un groupe de jeunes archéologues, choisis parmi les élèves de l'École normale, de l'École des chartes et de l'École du Louvre, de faire pour les monuments de l'art figuré ce que les paléographes dirigés par M. Robert ont fait pour les manuscrits.

A cet autre mode on pourra opposer d'autres difficultés, que M. Müntz ne nous dissimule pas davantage, mais qui ne lui paraissent pas insurmontables.

Qu'il nous soit permis d'insister sur le concours que le Comité directeur de pareilles œuvres et ses auxiliaires plus ou moins officiels pourraient tirer des travaux privés, et même isolés, s'ils étaient convenablement encouragés quand ils se produisent d'une manière intelligente, heureuse et pratique. Il ne sera pas inutile de signaler dans ce sens l'exemple que donnent en ce moment encore des Belges, les archéologues gantois, qui depuis deux ou trois ans publient une série de *fiches archéologiques*. Ce sont d'élégantes feuilles volantes, de format in-8°, consacrées chacune à un monument, à un fragment d'édifice, à un objet d'art, qui s'y trouve décrit en termes succincts et accompagné d'une vignette, schéma, croquis, ou photographie. Chaque collaborateur du *Comité des fiches* rédige à son loisir la notice dont il rencontre le sujet à sa portée, lorsqu'il se trouve compétent et documenté à l'égard de ce sujet. Déjà ces fiches, généralement fort bien rédigées, forment une riche série. Si le mode si pratique que nous signalons était imité ailleurs et venait à se généraliser, les rédacteurs officiels d'un inventaire d'ensemble y trouveraient des matériaux de la plus grande valeur, préparés d'une manière singulièrement appropriée à un facile classement définitif, moyennant une dernière révision, qui serait une sorte d'homologation scientifique.

L. C.

Monuments anciens.

VOICI les dernières nouvelles relatives à l'abbaye de Saint-Maur de Glanfeuil (Maine-et-Loire).

Pendant un séjour à l'abbaye de Saint-Maur un artiste-peintre, M. Foucher, est parvenu à reconstituer les fresques de la petite chapelle de Saint-Martin. On voit, au milieu, la sainte Vierge, assise, couronnée et nimbée ; sur ses genoux, Notre-Seigneur, vêtu d'une robe, appuyant la tête sur le bras droit de sa Mère et tenant une palme de la main gauche. A droite de la Madone, saint Maur, en dalmatique blanche, avec couronne monastique et nimbe ; dans la main droite, la sainte Règle, reliée en rouge ; dans sa gauche, la crosse, volute à terre, en signe d'hommage à la Vierge. A gauche, saint Placide à genoux, en dalmatique rouge, avec cheveux longs et nimbe. Il est flanqué de deux bourreaux ; l'un brandit une pierre à la hauteur de la tête du saint ; le second, de la main gauche, brandit une large épée ; dans sa droite, il porte un sac d'argent (fruit, sans doute, du pillage du monastère). — Les deux saints portent un capuchon abaissé, recouvert de l'amict.

Quatre couleurs seulement ont été employées pour cette peinture : le rouge, le jaune, le gris et le blanc.

Le nymphée gallo-romain, placé dans un angle du préau à 3m au dessous du niveau du sol actuel, est encadré dans une cuve octogonale, en moellons de grès, afin de le préserver des éboulements de terre. Ce monument est considéré par M. Hild, doyen de la Faculté des lettres de Poitiers, comme « le plus important de ce genre, dans le monde gallo-romain ». Il figurera dans le grand *Dictionnaire des antiquités grecques et romaines* de M. Saglio.

M. Garnier, conservateur du musée national de Sèvres, publiera plusieurs articles sur la céramique mérovingienne de Saint-Maur, qu'il regarde comme une révolution pour cette branche de l'art français.

M. Jules Chappée est en train de rédiger une étude sur le carrelage de l'ancienne église romane. On a trouvé, dans les fouilles, plus de trente spécimens de carreaux différents, appartenant au XIIIe siècle.

NOTRE collaborateur, M. Henri Chabeuf, André Arnoult pour les lecteurs du *Journal des Arts*, vient d'être nommé président de l'Académie des Sciences, Arts et Belles-Lettres de Dijon.

LA restauration des statues qui décorent la façade principale de Notre-Dame de Paris est actuellement terminée, et l'on va procéder à l'enlèvement de l'échafaudage qui masquait en partie la rosace centrale. Les statues d'Adam, d'Ève et de la Vierge avaient déjà été changées, et il ne restait plus qu'à mettre en place les deux anges qui se trouvent des deux côtés de la Vierge.

LES vitraux de la vieille église Saint-Germain-l'Auxerrois à Paris vont être nettoyés aux frais de la Ville et de l'État. Des vitraux du XVe et du XVIe siècle, il ne reste maintenant que les deux roses du transept, les quatre fenêtres du croisillon nord et les deux fenêtres du croisillon sud ; les autres vitraux sont modernes.

M. Magne, architecte des bâtiments historiques, vient de procéder à une visite de la tour Saint-Aubin, un des monuments les plus curieux d'Angers, dont l'état de délabrement inspire de légitimes inquiétudes. M. Magne conclut à la nécessité de réparations urgentes.

La restauration de l'église de Saint-Thibaut (Côte d'Or). — On lit dans le *Journal des Arts :*

L'ÉGLISE de Saint-Thibaut, arrondissement de Semur-en-Auxois, est remarquable par son chœur du XIIIe siècle finissant, qui est fort élevé, d'un beau style et très voisin de celui de l'église cathédrale St-Benigne, à Dijon. Une porte latérale a conservé intacte son imagerie abondante du même temps et ses riches vantaux sculptés du XVe siècle ; elle a été restaurée par Viollet-le-Duc il y a un demi-siècle.

En 1897 a été entreprise, par la Commission des Monuments historiques, la restauration urgente du sanctuaire. Mais, si j'en crois un rapport présenté le 1er décembre 1898 à la Commission des Antiquités de la Côte d'Or, ce travail donnerait prise à plus d'une critique. Mon confrère rend pleine justice à la manière dont l'entrepreneur s'est acquitté de sa tâche. C'est à l'architecte, M. Sainte-Anne-Louzier, qu'il s'en prend, et voici comment :

Dans les fenêtres absidales, la rose qui surmonte le meneau de division était maintenue au centre par un cercle de pierre autour duquel gravitaient les redents en forme de pétales. Aux XVIIe siècle, lorsque, par suite de la démolition de la nef, l'abside ne fut plus épaulée par un point d'appui suffisant, ce cercle se brisa, et, dans les fenêtres du Midi, des lézardes fendirent la construction du haut en bas. On renforça alors et maintint la claire-voie en logeant un autre cercle de pierre dans le premier, ce qui défigura absolument le fenestrage dans ce qu'il avait de plus élégant.

Or, l'architecte du gouvernement vient de refaire à neuf le cercle de pierre de ces deux fenêtres, ce qui est bien ; mais il lui a donné le volume du cercle primitif augmenté de sa doublure du XVIIe siècle.

Que ce soit volontairement ou par inadvertance et examen insuffisant de l'état des choses, l'auteur du rapport n'hésite pas à déclarer qu'il y a là une faute d'une certaine gravité.

Il ajoute que l'architecte parisien aurait laissé disparaître les points d'attache des pinacles qui, au-dessus de la sablière, surmontaient les contreforts de l'abside et ne paraît pas avoir respecté davantage les tronçons des supports d'un bahut ajouré qui suivait autrefois le contour de la toiture au-dessus du cheneau de pierre et de ses gargouilles fantastiques. La disparition de ces amorces priverait désormais l'église de Saint-Thibaut de témoins qui eussent été précieux le jour où l'on aurait entrepris de compléter la restauration en restituant aux parties hautes tout ce que le maître de l'œuvre avait imaginé pour les embellir.

Il y a trop souvent à louer la science archéologique, et j'ajoute la conscience dont fait preuve d'ordinaire, dans ses restitutions, la Commission des Monuments historiques, pour hésiter à signaler l'erreur de détail d'un de ses représentants. J'ai eu, et j'ai encore parmi les architectes et archéologues de la Commission, des amis à qui je suis heureux d'avoir souvent l'occasion de rendre, et ici même, un éclatant hommage. Et c'est pourquoi je saisis les lecteurs du *Journal des Arts* d'observations qui me semblent avoir leur importance. Et si le fait signalé par moi, d'après un ami très compétent pour qui je prends naturellement fait et cause, amenait messieurs les architectes parisiens à voir un peu moins vite les détails des restaurations dont ils sont chargés en province, mon intervention n'aurait pas été inutile.

La parole est maintenant à M. Sainte-Anne-Louzier.

André ARNOULT.

M. le baron Bethune a présenté au Comité brugeois de la Commission des Monuments le rapport suivant sur des fouilles faites à l'emplacement de l'ancienne abbaye des Dunes, à Coxyde.

Au cours de l'été dernier (1897), quelques archéologues et artistes en villégiature à Oost-Duinkerke eurent l'heureuse idée de rechercher s'il existait encore quelques vestiges de l'antique et célèbre monastère des Dunes. On sait que cette abbaye, fondée par S. Bernard et le bienheureux Robert de Bruges, illustrée par le bienheureux Idesbald, favorisée par les comtes de Flandre, était située dans les dunes de Coxyde. L'église surtout, commencée en 1217 et terminée en 1234 (Cf. De Visch, *Compendium chronologicum abbatiæ de Dunis*), était un monument magnifique dont il nous reste une reproduction fidèle dans le panorama du monastère que Pierre Pourbus peignit en 1580, et qui est aujourd'hui conservé à l'hôtel-de-ville de Bruges. L'abbaye en effet avait été à la suite des incursions des Gueux complètement ruinée, et les moines émigrèrent en 1624 à Bruges, où ils se maintinrent jusqu'à la fin du siècle dernier [1].

C'est en se guidant d'après les indications du panorama de Pourbus que MM. Vallaeys et Valckenaere ont retrouvé dans les terrains appartenant à M. Roels de Bruges, les vestiges de l'église et du cloître de l'antique monastère.

Grâce à un subside de la Société archéologique de Bruges, ces messieurs ont pu procéder aux premiers déblais qui ont ramené au jour un certain nombre de débris de construction. Ces vestiges, déposés au musée de Bruges, offrent déjà un intérêt archéologique considérable.

Les sondages effectués sur l'emplacement de l'église ont permis de constater que celle-ci est recouverte d'environ 3 m. de sable, mais on s'est aperçu en même temps que la nappe d'eau actuelle est de plus d'un mètre au-dessus de ces substructions. Il en résulte que pour poursuivre les fouilles, il faudra avoir recours à des spécialistes et faire emploi d'un matériel convenable, en un mot, prévoir une certaine dépense que les ressources très limitées de la Société archéologique ne lui permettent guère de supporter exclusivement.

Nul doute que ces travaux n'aient des résultats intéressants pour l'histoire et l'archéologie. Les sondages opérés l'an dernier ont indiqué la présence de grandes dalles de pierre bleue dans le pavement de l'église. Ces pierres, qui apparemment correspondent aux sépultures d'anciens seigneurs mentionnés dans les *Chroniques des Dunes*, offriraient une grande importance si, comme on peut le supposer, elles sont ornées de ciselures. D'autres documents non moins précieux au point de vue de l'art de bâtir seront certainement mis au jour comme le prouvent les premières recherches. Enfin il sera très intéressant de relever les dimensions exactes des constructions claustrales les plus importantes que possédait jadis notre province.

1. Carton et Vandeputte, *Chronicon et Cartularium de Dunis*.

L'État, qui a naguère témoigné du souci qu'il prend de conserver les derniers vestiges des abbayes de Villers, d'Aulne, d'Orval, etc., voudra bien, nous l'espérons, accueillir favorablement la requête de la Société archéologique de Bruges, en lui accordant un subside de 500 frs pour continuer les explorations et les fouilles dans l'ancien monastère des Dunes pendant la prochaine saison.

L'Église Ste-Walburge à Furnes. — A la suite des observations faites par la Députation permanente relativement à l'impossibilité de trouver les fonds nécessaires pour réaliser le premier projet présenté pour la restauration de l'église et comportant une dépense d'un million, M. l'architecte Van Assche a été invité à élaborer un projet de restauration de la partie existante. Ce nouveau projet prévoyait, outre la restauration de la dite partie, l'achèvement du transept, mais il offrait l'inconvénient de rendre nécessaire le déplacement des stalles qui se trouvent à l'entrée du chœur. Ce déplacement ayant rencontré une très vive opposition, de nouvelles négociations ont été entamées.

Il est question de reprendre la restauration de l'église Notre-Dame à Bruges. Toutes les grandes fenêtres seront renouvelées et garnies de meneaux de différents dessins, d'après les plans de M. l'architecte De Wulf. Le devis s'élève à 79,000 francs. Ces travaux ayant un caractère artistique, des subsides seront sollicités de l'État et de la province. L'intervention de la ville est fixée à 26,000 francs. Le restant de la dépense, en dehors des subsides de l'État et de la province et qui tombe à charge de la fabrique d'église, sera couvert par un généreux donateur.

La ville de Bruges a approuvé le projet de M. Vuylsteke, conseiller communal, d'un concours architectural de façades de maisons conçues dans l'ancien style local. Cette initiative mérite des éloges, qui n'ont pas manqué à l'auteur.

Le concours en question est divisé en une douzaine de catégories. Le style brugeois, dont un si grand nombre de spécimens sont conservés, est imposé. Au programme figurent les projets de maisons ouvrières et d'employés, de maisons bourgeoises, magasins, cafés, de maisons de maître, avec porte cochère, loggia, tourelles, etc., et des villas entourées de jardins (conformément au plan Stübben).

Une somme de 20,000 francs sera mise à la disposition d'un jury compétent pour l'allocation de subsides aux propriétaires qui feront exécuter un ou plusieurs des projets primés au concours, entre architectes, avant le mois de septembre 1904, date à laquelle les installations maritimes devront être terminées, ou qui feront élever entretemps, hors concours, des bâtiments en style brugeois, dignes de récompense.

On s'occupe de la restauration de l'église de Nieuport dans son état primitif, remontant au XIIIe siècle.

Nous lisons dans le *Journal des Arts :*

On signale de divers pays des incendies désastreux tant pour les bâtiments historiques qu'ils détruisent que pour les œuvres d'arts renfermées dans ces monuments et qui sont aussi, elles, détruites ou au moins détériorées. C'est ainsi que les bâtiments de l'ancien évêché d'Avranches, qui étaient occupés par le tribunal de première instance et le musée, viennent d'être complètement détruits par un incendie. Les dégâts sont considérables. Il ne reste rien des collections du musée. On a pu préserver l'hôtel de la sous-préfecture attenant aux bâtiments incendiés.

En second lieu, on mande de Châteauroux que le délicieux château de Puy-d'Auzon, près de Cluis (Indre), appartenant à M. de Saint-Martin, député de l'Indre, vient d'être en partie détruit par un incendie dont la cause est inconnue. Par un rare bonheur, les magnifiques tapisseries qui décorent le château ont pu être préservées.

Enfin, on écrit d'Angers que le château du comte d'Andigné, situé à Saint-Germain-d'Andigné, est en flammes depuis samedi soir. Ce château, reconstruit, il y a dix-huit ans, dans le style François Ier, contenait des richesses immenses. Les écuries seules ont été préservées. Les pertes s'élèvent à plusieurs millions.

Le ministre de l'Instruction publique d'Italie, M. Baccelli, a autorisé les travaux de démolition de la vieille église de Sainte-Marie-Libératrice, à Rome, bâtie au pied du Palatin ; elle gênait, dit-on, la continuation des fouilles au Forum romain et menaçait de s'effondrer. Une fois disparue cette vieille église, toute la partie du Forum, voisine de la maison des Vestales, sera complètement fouillée jusqu'au Palais des Césars.

Sainte-Marie-Libératrice fut réédifiée, à la suite de l'exhaussement du sol, sur une église plus ancienne qui fut probablement la première, à Rome, dédiée au culte de la Vierge, bien que d'autres soient d'avis que ce fut le sanctuaire primitif sur lequel a été construite l'église de Sainte-Françoise-Romaine. Anciennement Sainte-Marie s'appelait Saint-Sauveur *in lacu*, à cause de sa proximité du lac Curtius. Sous le pape Jean VII, qui avait sa résidence sur le Palatin, l'église fut annexée au palais pontifical. Plus tard des moines grecs y exercèrent le culte : les Bénédictines s'y installèrent ensuite, et, lorsque

ces dernières l'eurent abandonnée en 1550, Jules III la donna à la congrégation de Tor de Specchi. En 1617, le cardinal Marcel Lante lui fit donner sa forme actuelle par l'architecte Honorius Longhi.

On lit dans la *Chronique des Arts :*

L'ancien maître-autel de la Chartreuse de Pavie.

On sait quels services a rendus, à la Chartreuse de Pavie, le distingué archéologue milanais, M. Diego Sant' Ambrogio. Tandis que mon éminent ami, le commandeur Luca Beltrami, publiait en un volume touffu, pittoresque, vivant, son histoire et sa description du monument [1], M. Diego Sant'Ambrogio s'acharnait sur toutes sortes de curiosités et d'énigmes, avec autant de persévérance que de sagacité.

En 1894, M. Sant'Ambrogio découvrit à Carpiano, près de Melegnano, un merveilleux travail de sculpture, de la fin du XIVe siècle, dans le style de Jean de Campione, et y reconnut le primitif maître-autel de la Chartreuse, déposé en cet endroit, en 1567, par les Chartreux eux-mêmes.

Cette identification vient d'être admise, non seulement par le savant directeur du musée de Turin, le chevalier V. Arondo, qui a acquis pour sa ville natale le moulage de l'autel en question, mais aussi indirectement par le bureau régional chargé de la conservation des monuments, qui a donné place récemment à un second exemplaire du même moulage dans une des salles de la Chartreuse de Pavie.

Ainsi que M. Sant'Ambrogio l'a constaté dans diverses monographies, la façade de l'église de Carpiano renferme encore les quatre colonnes à spirales, en marbre de Gandoglia, avec sculptures ornementales de la fin du XIVe siècle, qui soutenaient jadis le ciborium de la Chartreuse. L'autel, à son tour, mesurant 2,60 m. de long sur 1,30 m. de large et 1 mètre de haut, était surmonté du fameux retable d'ivoire conservé, de nos jours encore, dans la vieille sacristie [2].

Ce retable, nul n'en ignore, fut commandé par les Chartreux au Florentin Baldassare degli Ubriachi, à l'époque de la fondation du sanctuaire, et décoré de scènes de la vie de sainte Anne et de la Vierge, tirées des Évangiles apocryphes. Or, ces scènes se retrouvent textuellement dans les huit bas-reliefs de Carpiano. Bien plus, dans la *Nativité*, sous les traits de sainte Anne, se montre la duchesse Catherine Visconti. Ce dernier bas-relief, consacré, avec la Chartreuse, en 1497 seulement, fut transporté en 1567 à la Grange de Carpiano, une des propriétés concédées à la Chartreuse par un bref de Léon X, en date du 20 avril 1518.

En exilant de leur église le vieil autel commencé, avec le retable d'ivoire, au moment où l'Ordre était divisé par les troubles du schisme d'Occident, les pères de saint Bruno se conformaient peut-être mieux aux instructions du concile de Trente et à la bulle de saint Pie V (1er avril 1566). Ils le remplacèrent, le 26 octobre 1576, par le nouveau maître-autel, placé au fond de l'abside, et y déposèrent les sept reliques jadis renfermées dans le maître-autel originaire, c'est-à-dire le maître-autel de Carpiano.

1 *La Chartreuse de Pavie*. Milan, Hœpli, 1899 70 gravures, 12 planches.

2. M. le Dr J. von Schlosser vient de consacrer une érudite monographie à la famille des Embriachi de Venise, les auteurs de ce retable. *(Annuaire des Musées impériaux de Vienne, 1899.)*

En tant qu'œuvre d'art, l'ancien autel a infiniment plus d'importance que l'autel moderne ; l'on ne saurait trop admirer l'unité de la composition, la valeur archéologique des sculptures, qui datent de cinq siècles, l'exquis sentiment qui s'en dégage.

Les bas-reliefs qui le composent sont : sur la face antérieure : Joachim chassé du Temple, — Joachim dans le désert, — la Rencontre de Joachim et de sainte Anne à la porte d'or de Jérusalem ; — sur le côté droit : la Nativité de la Vierge (la duchesse Catherine Visconti y est reproduite, comme il a été dit, sous les traits de sainte Anne, portant le béret ducal) ; — sur la face postérieure : la Présentation de la Vierge au temple, — le Mariage de la Vierge, — la Mort de la Vierge ; — sur le côté gauche : le Couronnement de la Vierge.

L'on ne saurait assez féliciter M. Diego Sant'Ambrogio de l'érudition et de l'ingéniosité avec lesquelles il a reconstitué un ensemble si digne d'intérêt et d'admiration.

E. M.

Varia.

UN Comité s'est formé, l'année dernière, à Biskra, pour élever un monument en l'honneur du cardinal Lavigerie. En trois mois, les listes de souscription furent couvertes, grâce aux efforts de l'ancien secrétaire du grand prélat, Mgr Cazaniol, évêque de Constantine. C'est sur la route de Tuggurth, au milieu d'un square de verts palmiers et de gommiers toujours en fleurs, que le cardinal Lavigerie aura sa troisième statue. L'œuvre de M. Falguière le représente debout, la tête couverte de la mitre et vêtu du long manteau épiscopal. La main droite tient une crosse, et le bras droit, étendu dans la direction du Sud, semble montrer le chemin du désert qu'il voulait conquérir pacifiquement à la civilisation. Le piédestal, de M. Ballu, s'élève à quelques pas de la demeure du cardinal et à peu de distance de la Bit-Allah (maison de Dieu), autrefois habitée par les Frères blancs armés du Sahara et transformée, après sa mort, en hôpital indigène, dirigé par les Sœurs blanches.

LA statue du cardinal Desprez vient d'être placée dans la chapelle Sainte-Germaine, au chœur de la cathédrale de Toulouse.

Le prélat est représenté les mains jointes sur un prie-Dieu, auprès duquel sont déposées la mitre et la crosse. La tête s'infléchit vers la droite, fixant le tabernacle et la montée au ciel de la sainte peinte au-dessus.

Maurette avait sculpté le marbre pour cette destination unique. Le cardinal Desprez avait voué un culte attendri à la sainte bergère dont il avait célébré la canonisation, et il a voulu reposer dans sa chapelle.

C'est une œuvre d'art de valeur. Le modèle prêtait par la netteté vraiment sculpturale des traits d'une belle ligne et d'un ferme dessin. De tous côtés la statue présente la silhouette la plus noble et la plus heureuse.

Maurette s'était passionné pour cette œuvre qu'il regardait comme le noble et digne couronnement de sa carrière artistique, de même que pour la mémoire du cardinal.

Il avait été, à l'École des arts de Toulouse, le camarade de Falguières et le professeur de Mercier, d'Idrac et de Marqueste.

J. DE L.

UNE exposition remarquable va s'ouvrir, le 20 mai prochain, à Liége. Il s'agit des plus beaux spécimens de mobiliers liégeois anciens. Citons, entre autres, les chefs-d'œuvre de l'ancienne fabrication liégeoise, parmi lesquels la verrerie à la façon vénitienne, les armes, la ferronnerie, etc. Y figureront encore les merveilles de la peinture liégeoise, restées inconnues jusqu'ici, et, en premier lieu, celles de Lambert Lombard, de Gérard de Lairesse, et enfin d'autres pièces remarquables présentant un intérêt artistique exceptionnel.

Cette exposition s'ouvrira par un concours national et international des anciennes gildes et corporations, chambres de rhétorique, etc. Toutes figureront dans un cortège fixé au 3 juin, et auquel prendront également part les Sociétés présentant un intérêt historique ou artistique.

On assure qu'il s'organise à Bruxelles une grande exposition d'œuvres de maîtres flamands antérieurs à la Renaissance. Un Comité provisoire s'est formé sous la présidence de M. Bernaert, ministre d'État, et le haut patronage du roi des Belges serait assuré à l'exposition ; on ajoute que plusieurs des collectionneurs les plus considérables de l'étranger ont déjà promis leur concours, et l'envoi de tableaux destinés à rehausser singulièrement cette exposition.

Celle-ci s'ouvrirait au cours de l'été. On n'est pas encore d'accord sur sa durée.

Si cette exposition réussit conformément aux vues de ses organisateurs, comme tout porte à l'espérer, elle prendra les proportions d'un événement artistique. Tout en réunissant le plus de chefs-d'œuvre possible de l'époque déterminée, elle fournirait matière à études, à comparaisons et pourra ainsi servir à fixer les attributions et à faire connaître les artistes d'un grand nombre de panneaux excellents, mais dont la paternité est restée douteuse.

Les concerts à l'église. — A l'occasion d'un programme quelque peu théâtral annonçant des auditions extraordinaires de musique à l'église Saint-Eustache, S. Em. le cardinal Richard vient d'adresser la lettre suivante au curé de cette paroisse :

« Paris, le 10 janvier 1900.

« Monsieur le curé,

« Je regrette que vous ne m'avez pas communiqué à l'avance le programme des auditions annoncées dans votre église.

» Les trois premières doivent avoir lieu à 8 h. ¾ du soir. A cette heure, le Saint-Sacrement aura été retiré du tabernacle. Je puis consentir à une audition composée de morceaux sérieux, à la condition toutefois que la réunion ait le caractère sérieux, qui convient dans une église, lors même que cette réunion n'est pas accompagnée d'un office liturgique.

« C'est seulement à titre exceptionnel que je permets les auditions annoncées dans les programmes. Je ne pourrais approuver qu'une église devînt habituellement une grande salle de concerts religieux.

« Je sais que les hommes distingués qui ont préparé les solennités musicales de Saint-Eustache sont animés de sentiments chrétiens et cherchent, par ces solennités, à mettre en honneur le grand art religieux. Mais des solennités de ce genre renouvelées périodiquement diminueraient peu à peu le respect dû à nos églises, que l'on s'accoutumerait à considérer comme une salle ordinaire.

« Depuis très longtemps, on exécute chaque année, le Vendredi Saint, dans l'église de Saint-Eustache, le *Stabat* de Rosini, avec une grande solennité. L'*Oratorio* pourra cette année remplacer le *Stabat*.

« Le Jeudi Saint, vous aurez soin, Monsieur le Curé, que le *tombeau* soit préparé dans la chapelle des catéchismes pour que les fidèles puissent y adorer le Saint-Sacrement pendant toute la journée, sans être gênés dans leurs actes de piété par l'audition qui aura lieu ce jour-là.

« Nous devons, en effet, conserver religieusement les traditions de l'Église pour la semaine sainte, en réservant aux actes sérieux de la piété chrétienne les jours consacrés par la mémoire du grand mystère de la Passion de Notre-Seigneur, et par la préparation à l'accomplissement du devoir pascal.

« Si d'autres solennités musicales étaient, à l'avenir, demandées dans votre église, vous devrez, Monsieur le Curé, m'en référer, et elles ne pourraient avoir lieu qu'avec mon autorisation expresse.

« Veuillez agréer, Monsieur le Curé, l'assurance de mon affectueux dévouement.

» † FRANÇOIS, cardinal Richard,

« Archevêque de Paris. »

Imprimé par Desclée, De Brouwer & Cie, Bruges.

Revue de l'Art chrétien

paraissant tous les deux mois.

43me Année. — 5e Série.

Tome XI (XLIXe de la collection).

3me livraison. — Mai 1900.

Auguste Reichensperger.

LE nom d'Auguste Reichensperger, depuis que la direction de cette Revue m'est échue, s'est trouvé plus d'une fois sous ma plume, comme on le trouve fréquemment dans la plupart des périodiques qui ont pour objet l'art chrétien et l'étude des monuments que cet art a inspirés. Lorsque la mort vint enfin obliger au repos le travailleur infatigable qui, pendant plus de soixante ans, a combattu pour la cause qui est la nôtre, la Revue a consacré quelques pages au défunt regretté que j'ai eu l'honneur de compter parmi mes amis [1].

Quelques années — un lustre à peine — se sont passées, et voilà qu'un livre de M. Pastor, le savant auteur de l'histoire des Papes depuis le déclin du moyen âge, — œuvre inachevée et déjà popularisée en France par la traduction — fait revivre l'homme dont nous avons admiré la vaillance, que nous avons aimé, et dont le souvenir restera pour moi, tout à la fois une source de joie et de regrets [1].

Inspirer à un écrivain de la valeur de M. Pastor un livre comprenant deux volumes, n'est assurément pas le fait d'un homme de médiocre envergure, d'autant que ceux-ci ne contiennent guère que des faits, des pensées, des lettres et des extraits de discours — tout enfin ce qui peut faire connaître l'homme dans l'action énergique et constante de sa vie publique, comme dans les replis intimes de son cœur. L'auteur, au surplus, était, mieux que tout autre, à même de peindre le lutteur dont il nous offre aujourd'hui le vivant portrait. Dès l'introduction de son livre il rapporte que, déjà au temps de sa tendre jeunesse, grâce à des liens de famille, il a été en relations

1. *Revue de l'Art chrétien*, année 1895, pp. 374-379.

1. *August Reichensperger*, 1808-1895. *Sein Leben und sein Wirken auf dem Gebiet der Politik, der Kunst und der Wissenschaft*, von Ludwig Pastor. Freiburg im Brisgau, Herder, 1899.

affectueuses avec Reichensperger, qui, beaucoup plus âgé que l'écrivain, a eu sur l'éducation de celui-ci, sur ses études, sur la direction de son esprit et le développement du caractère, une influence prépondérante. L'affection de M. Pastor pour l'homme d'État allemand ne s'est jamais démentie; elle s'est prolongée au delà de la tombe. Son livre en fait foi.

Il y a, en effet, dans cette biographie, un souffle de vie, une chaleur de cœur, et, en même temps, une clarté d'exposition et de jugement qui en rendent la lecture au plus haut point attrayante. Rien ne saurait d'ailleurs offrir un intérêt plus vif, plus soutenu, plus captivant que la peinture fidèle d'un homme remarquable par les talents, qui ne s'est jamais grisé de son propre mérite et qui, à toutes les époques de sa vie, est resté fidèle à lui-même. Dans la vie politique de son pays, à laquelle il s'est trouvé activement mêlé au cours d'une époque agitée, difficile, par moments troublée profondément, il a conservé l'intelligence du but qu'il avait à poursuivre. Il n'a cessé de combattre pour la justice, la liberté de l'Église et de son enseignement, comme il a toujours lutté pour la remise en honneur d'un art méconnu, dans lequel il voyait la manifestation de sa foi et l'expression du génie national. Au Parlement constituant de Francfort déjà, et plus tard au Reichstag de Berlin, dans la fraction du Centre, on l'a toujours vu au premier rang de ceux qui demandaient équité et égalité politique pour l'Allemagne catholique. Mais cette action dans la vie politique de son pays ne lui suffisait pas. En dehors de la Prusse, sa voix éloquente s'est fait entendre partout où il pouvait servir les mêmes intérêts, particulièrement lorsqu'il s'agissait de la conservation des anciens monuments nationaux et de promouvoir un art destiné à continuer l'âme de ces monuments. On le trouvait alors en France, en Angleterre, en Belgique, partout où il pouvait espérer faire quelque bien. Il prenait largement part aux débats des Assemblées de catholiques, aux Congrès de savants et d'archéologues, et presque toujours, il le faisait avec succès. Et pourtant Reichensperger n'était nullement de ces virtuoses de la parole que souvent on entend dans les assemblées, s'enivrant de leur propre verbe, et ne parlant que pour appeler l'attention sur eux-mêmes. Reichensperger avait un but plus élevé. Ses discours allaient toujours droit au but, bien qu'il ne fût pas dans la nature de son talent de les préparer. Il improvisait toujours, et par une faculté bien rare il savait mettre immédiatement de l'ordre dans le développement de sa pensée: c'était ce que les Anglais nomment un « debater ».

A la lecture du livre si attachant qui retrace la biographie d'Auguste Reichensperger dans toutes les voies où s'engageait l'activité de cet esprit si vif et si généreux, on revit bonne partie de l'histoire du siècle qui s'achève, et particulièrement de l'histoire politique d'Allemagne. La claire vue de l'historien, sans faire sortir un instant M. Pastor de son sujet, le porte à illuminer pour ainsi dire toute l'étendue des domaines différents où se mouvait, où luttait son héros. Assurément l'activité de celui-ci dans les mêlées de la politique, dans l'organisation sociale et religieuse des forces qu'il voulait réunir, dans la fondation de sociétés d'hommes dévoués pour la diffusion de bonnes lectures, pour le développement de tous les intérêts moraux et intellectuels, offre un spectacle hautement intéressant. Nous ne pouvons cependant nous y arrêter; mais il importe de résumer aujourd'hui ce que Reichensperger a fait pour répandre une appréciation équitable de l'art du passé

comme expression du génie national, et la juste conception de l'art religieux tel que nous l'entendons nous-même.

Je ne m'arrêterai pas à ce que, dès le début de sa carrière, il a fait pour l'achèvement de la cathédrale de Cologne ; ce serait une redite ([1]). Mais ses discours, ses écrits, les efforts tentés non seulement en Allemagne, mais dans tous les pays voisins — partout où il y avait des efforts à stimuler, des travailleurs à appuyer, à encourager, — avaient toujours un but précis, bien déterminé, auquel il est resté fidèle, comme l'aiguille de l'aimant demeure fidèle à sa direction polaire.

Il voulait que l'art, entendu dans sa mission la plus élevée, fût considéré non seulement comme un intérêt public, national, mais comme l'affaire de tout le monde ([2]). Seul, il a bien des fois à la tribune du Reichstag allemand, abordé des questions d'art auxquelles les pouvoirs publics ainsi que l'assemblée des élus de la nation étaient, jusque-là, restés complètement étrangers : la conservation et la restauration des monuments historiques dans leur style primitif, notamment des églises, la bâtisse nouvelle des édifices publics conformément aux traditions nationales avec des dispositions intérieures répondant strictement à leur destination, leur décor intérieur et extérieur, les achats à faire pour les musées publics, tous ces thèmes lui paraissaient à un haut point dignes des préoccupations des représentants du pays, et de l'attention du Gouvernement.

On prenait plaisir à l'écouter : et grâce à son esprit incisif, à ses connaissances théoriques et pratiques, à l'énergie de ses convictions et à sa dialectique, il s'imposait à l'attention de ses collègues et des organes du Gouvernement ; il a fini par devenir à Berlin une autorité en matière d'art. Mais avant d'en venir là, que de combats à livrer ! Comme il avait tour à tour à se frayer un passage à travers les eaux dormantes et les marais envasés de la routine séculaire, ou à remonter le large courant des traditions académiques, il était naturellement, à cause de sa foi religieuse surtout, en butte aux sarcasmes, aux attaques souvent véhémentes des journaux et des revues périodiques, des feuilles satyriques, généralement de nuance hébraïque. Il répondait à l'occasion à ces invectives, déployant alors un talent de polémiste qui n'était pas inférieur à celui de l'orateur, sans jamais céder un pouce de terrain à ses adversaires. Quant aux caricatures dont il a été pendant longtemps l'objet et que surtout le *Kladderadatsch* de Berlin aimait à lui consacrer, il en avait formé un album, et lorsque la collection s'enrichissait de quelque illustration particulièrement réussie, il était le premier à s'en amuser énormément.

Cependant, à cet esprit de lutte il fallait aussi joindre l'esprit de sacrifice : Reichensperger était magistrat ; son avancement dans la carrière juridique dépendait du Gouvernement que souvent le député catholique devait combattre avec ardeur. Aussi, à l'heure des promotions comme à celle des distributions de rubans était-il régulièrement oublié. Ne pouvant l'acheter, on le punissait. C'était là un genre de distinction auquel il s'était habitué et qu'il portait fièrement. Il continuait à rester fidèle aux devoirs professionnels comme à ses convictions, marchant droit devant lui.

L'apostolat pour l'art qu'il avait embrassé, et particulièrement pour l'art du moyen âge et pour l'art religieux, qui, dans son esprit n'étaient qu'une même chose, s'étendait à

1. *Revue de l'Art chrétien*, année 1895, p. 375 et ss.
2. *Die Kunst jedermann's Sache*, Francfort, Hamacher, 1865.

tous les pays de l'Europe. C'était son étude, son objet de prédilection dans les nombreux voyages qu'il aimait à entreprendre chaque année à l'époque des vacances parlementaires et du barreau. Il se mettait alors en rapports personnels avec les prêtres, les hommes politiques, les architectes, les artistes et archéologues dont les travaux, les aspirations et l'action répondaient au but que lui-même ne cessait de poursuivre. De la plupart de ceux-ci il s'est fait des amis, des correspondants, des auxiliaires dans la lutte qu'il avait à soutenir. Ils étaient souvent pour lui une précieuse source d'informations dont il savait faire excellent usage.

Aussi ses relations avec les hommes éminents des différents pays qu'il visitait, non seulement répandaient un grand intérêt sur sa vie, mais souvent elles l'éclairaient sur des situations compliquées et difficiles qui lui seraient restées inconnues: elles élargissaient le domaine de sa pensée et souvent en élevaient le niveau. Une conversation qu'il eut à Paris avec Lacordaire en 1839, laissa une impression profonde dans son esprit. Il en recueillit les termes dans le journal qu'il tenait habituellement. Avec le comte de Montalembert qui vint le voir à Cologne, il demeura en correspondance suivie et amicale jusqu'à la mort de l'auteur des *Moines d'Occident*, survenue en 1870, et lorsque, à son tour, Reichensperger suivit son ami dans la tombe, on trouva dans ses papiers soixante-six lettres et communications diverses de Montalembert, la plupart d'un haut intérêt et dont plusieurs forment de véritables traités. Ces documents jettent une vive lumière sur la moitié de la vie de l'illustre historien et orateur français. Il y avait entre ces deux hommes de foi et d'action plus que des sympathies et des affinités: il y avait dans leur conception de la vie religieuse et politique, dans leur amour de la liberté et de la justice pour tous, dans leur admiration pour l'art du moyen âge une harmonie complète. Reichensperger aimait à se dire le disciple du grand orateur catholique. Il était aussi lié avec Didron aîné, et par des communications étendues adressées aux *Annales archéologiques*, il prit largement part au magnifique mouvement de régénération artistique dont cette revue était le principal organe.

En Angleterre des relations de même nature s'étaient établies entre Reichensperger et Beresford-Hope, James Weale, Gilbert Scott, le célèbre architecte, John Henry Parker et d'autres chefs du « Gothic revival ». Il avait d'ailleurs une admiration particulière pour l'Angleterre, ses institutions, sa littérature, ses arts et notamment pour son architecture. En Belgique, où pendant une série d'années, Reichensperger venait passer une partie de ses vacances sur les bords de la mer, il était devenu une figure populaire. Il y était l'hôte aimé du prince de Croy et l'ami de la plupart des notabilités qui, dans le domaine de la politique religieuse et dans celui des Arts ont exercé une influence prépondérante dans ce pays ; en Hollande aussi ses rapports affectueux avec des hommes comme J. Alberdingk-Thym, Cuypers et Schaepman avaient la même origine ; les liens qui l'attachaient à ces hommes de haute valeur s'étaient formés en tendant au même but.

Le livre de M. Pastor fait ressortir la grande activité de Reichensperger en faveur des idées et des principes dans lesquels il voyait le salut de l'art. Il n'était pas dans la nature de son génie de faire de nombreux livres, mais la quantité de ses publications est prodigieuse : sa première brochure est naturellement consacrée au monument des prédilections de sa vie ; intitulé: *Quelques mots sur la construction du dôme*

de Cologne elle fut publiée en 1840 sous le voile de l'anonyme, et le célèbre historien Janssen mettait cette brochure au rang de ce que l'on avait écrit de mieux dans la langue allemande. Dans l'esprit de l'auteur l'achèvement du gigantesque édifice ne devait pas être un effort isolé, se rapportant exclusivement au monument dont le chœur seul existait ; il devait être le point de départ de la régénération de l'architecture, basée sur l'étude des principes du moyen âge chrétien et des monuments qu'il a produits. Lorsque, dans d'autres publications, Reichensperger fit valoir ces monuments comme l'expression adéquate de l'idée chrétienne dans le domaine de l'art, il fut en butte aux attaques furieuses d'une bonne partie de la presse allemande; il fut traité successivement de rêveur, de visionnaire, de poète et ses idées taxées de folie. Il rencontra une opposition formidable jusque dans ses efforts pour la formation du Dombau-Verein, association pour l'achèvement de la cathédrale ; rien n'y fit ; le lutteur continua inébranlable dans sa marche en avant, infatigable dans le travail et les démarches de toute nature, ne déviant jamais du but qu'il avait en vue. Le nombre des articles publiés dans les journaux, les revues — j'ai rappelé qu'il fut pendant plusieurs années collaborateur régulier aux Annales de Didron — des brochures et même d'ouvrages formant parfois un volume, est tellement considérable, que le catalogue donné par M. Pastor à la fin de son ouvrage comprend vingt-six pages de petit texte. Dans cette œuvre si féconde de toute une vie on peut assurément trouver des redites, mais on ne constatera pas une déviation de la ligne que l'auteur s'est tracée, ni une infidélité aux principes, aux idées et à la foi de sa jeunesse.

Jamais l'art ne fut pour lui l'idole d'un dilettantisme esthétique ; il y voyait un des éléments les plus considérables de la civilisation, un des facteurs de la vie publique, capable d'anoblir une nation ou de la dégrader. C'était à ses yeux une des fleurs les plus belles, mais aussi les plus délicates de la vie intellectuelle.

Aug. Reichensperger a été pendant de longues années l'une des figures les plus intéressantes et les plus originales du parlement de Berlin ; il a pris, nous l'avons dit, une place importante dans la vie politique et intellectuelle de son temps. A l'histoire de sa vie se rattache d'une manière très intime, celle de la renaissance de l'art du moyen âge en Europe, et en général celle d'un réveil d'un catholicisme plus actif, plus pénétrant dans le domaine des idées comme dans celui des revendications sociales. Sous plus d'un point de vue sa biographie, telle qu'elle est écrite par M. Pastor, apporte une contribution importante à l'histoire du XIXe siècle. Il y a lieu de se féliciter assurément qu'elle ait été écrite par l'homme le mieux à même d'en connaître tous les éléments et de la présenter dans toute sa lumière, de la mettre dans toute sa valeur.

L'énergie déployée par Reichensperger dès sa jeunesse, pour l'achèvement de la cathédrale de Cologne jusqu'au moment où l'œuvre s'est trouvée terminée, est admirable, je l'ai fait ressortir. Le colossal édifice a été l'objet de son enthousiasme naissant; il a reçu les prémices de son amour pour l'art ; il n'a cessé d'être pour Reichensperger arrivé à la maturité, celui de ses préoccupations, de son dévouement: aussi son biographe, avant de déposer la plume, rappelle la convenance qu'il y aurait d'ériger dans le temple terminé grâce aux efforts du patriote rhénan, un monument qui le rappelât au souvenir religieux des catholiques allemands dont il a si puissamment servi les

intérêts. Il cite notamment les lignes d'un journal de Cologne qui émet le vœu et exprime l'espérance de voir un mémorial de cette nature placé dans cette cathédrale, afin de rappeler aux générations oublieuses qui passent l'homme que, à certains égards, on pourrait regarder dans notre siècle comme « le maître de l'œuvre ».

Cette pensée trouvera-t-elle sa réalisation ? Je ne sais, mais en fermant à regret le livre de M. Pastor, il me semble qu'il s'est chargé lui-même d'ériger à l'homme dont il a fait connaître la vie un monument qui préservera sa mémoire de l'oubli, et lui assurera une place bien enviable dans le souvenir de la postérité qui vient de commencer pour lui.

Jules Helbig.

Les tapisseries de l'église Notre-Dame de Beaune.

DE toutes les richesses d'art que montrait au dernier siècle l'« Insigne » collégiale Notre-Dame de Beaune, devenue église paroissiale, elle ne possède plus que les tapisseries de l'histoire de la Vierge, données en 1500 par l'archidiacre et chanoine Hugues Le Coq. Encore n'avaient-elles point été épargnées par le vandalisme révolutionnaire ; vendues, dépecées comme des tissus sans valeur, et dispersées, c'est seulement en ce siècle qu'elles ont été réunies. Et en vérité, à les voir aujourd'hui dans leur intégrité et leur éclat, on ne se douterait guère de toutes les traverses de leur fortune. Il est vrai qu'elles ont été discrètement reprisées il y a une vingtaine d'années par les doigts avisés et dociles des dames de l'Hôtel-Dieu. Peut-être une restauration plus sérieuse s'imposera-t-elle dans un avenir prochain, et en leur qualité de monument historique, c'est aux Gobelins, dans l'excellent atelier dirigé avec tant de science, d'art et de discrétion par M. Guiffrey, que sera entrepris le travail déjà réussi en perfection pour la série de Lenoncourt, une des parures de la cathédrale de Reims. En l'état, qu'il s'agisse de nouvelles pièces ou de la restauration des anciennes, notre manufacture nationale peut être considérée comme la première du monde.

La tenture de Beaune raconte l'histoire de la Vierge en dix-sept tableaux de dimensions inégales et encadrés d'architectures dans le style Louis XII avec une marge inférieure de feuillages fleuris où picorent des oiseaux. Haute de $1^{m}90^{c}$, elle forme une « ceinture » ou « litre » en cinq bandes que l'on tend autour du sanctuaire, à l'intérieur, et en épouse exactement le contour ; ainsi elle a été faite à la mesure de l'édifice. Toutefois, je pense qu'elle était destinée à être placée non à l'intérieur mais au dehors, sur le déambulatoire. Elle compte assurément parmi les plus belles que nous aient conservées les révolutions de la politique et celles, à peine moins meurtrières et vandales de la mode et du goût. La naïveté, la gaucherie aimable des compositions, le caractère des personnages qui, bien entendu, portent les costumes amusants du moyen âge finissant, évoquent le souvenir et les noms des grands Flamands successeurs des frères Van Eyck, Roger Van der Weyden, l'auteur probable de ce *Jugement dernier*, honneur de l'Hôtel-Dieu de Beaune, Hugo Van der Goes, le suave Memling, Gérard David, Jehan Gossaert de Maubeuge ou Mabuse, Jehan Bellegambe et autres. Avec cette infériorité, toutefois, il est à peine besoin de le dire, que présenteront des travaux de métier comparés avec les œuvres originales écloses sous le pinceau même d'un artiste. On faisait des tapisseries un peu partout : mais, avant même que les documents dont il sera parlé plus tard eussent révélé le nom probable de l'auteur des modèles, l'origine flamande de ceux-ci ne paraissait pas douteuse.

Qui peignait les « patrons », comme on disait alors, de ces travaux à l'aiguille pour lesquels bien que Tournay et Bruxelles eussent pris plus tard la tête de la fabrication, Arras fut si longtemps en renom, qu'en Italie le mot « arrazzi » devint synonyme de tapisseries ? Sans doute, comme celles-ci

étaient parures d'églises ou de logis princiers, les artistes les plus habiles ne devaient pas dédaigner de prêter leur pinceau ; ainsi fera Raphaël quelques années plus tard pour les « arrazzi » du Vatican exécutés à Bruxelles sous la direction de Bernard Van Orley et de Michel Van Coxie. Mais souvent aussi l'on se contentait de copier, d'adapter, si l'on veut, des œuvres existantes; ainsi il semble établi aujourd'hui que certaines pièces du musée historique et archéologique de Berne, la *Justice de Trajan* et l'*Histoire du juge Herkinbald*, sont des reproductions plus ou moins libres des peintures murales, aujourd'hui détruites, dont Roger Van der Weyden avait décoré la salle de justice à l'Hôtel-de-Ville de Bruxelles. La très belle tapisserie léguée au Louvre par M. L. Leroux, *Saint Luc faisant le portrait de la Vierge*, reproduit un tableau du musée de Munich, attribué à Roger Van der Weyden, et qui vient de Bruxelles.

On étudiait aussi les *bestiaires*, ces recueils de l'animalité réelle ou imaginaire tant aimés du moyen âge, les manuscrits à miniatures. En 1375, Louis d'Anjou, le frère de Charles V, commande à Hennequin de Bruges les modèles des tapisseries de l'Apocalypse que l'on voit encore dans la cathédrale d'Angers, et l'artiste demande au roi de lui communiquer un manuscrit historié dont il pourra s'inspirer. Or ce manuscrit existe encore, c'est celui de la Bibliothèque nationale, fonds français, n° 403, que l'on sait avoir fait partie de la librairie de Charles V. M. Giroy, dans l'*Art*, 1876, VII, p. 301, et M. Maxence Petit, *Le moyen âge*, mars 1896 — *Les apocalypses manuscrites du moyen âge et les tapisseries de la cathédrale d'Angers*, estiment que ce manuscrit est anglo-normand ; en tous cas il donne des types fort répandus en France et qui se retrouvent ailleurs, notamment dans les peintures de Saint-Savin. Dans la *Revue de l'Art chrétien*, 1890, p. 155, M. Helbig, qui a étudié la question avec sa compétence ordinaire, estime que Hennequin de Bruges a eu aussi connaissance du beau manuscrit de l'Apocalypse conservé au séminaire de Namur, et qui paraît se rattacher à la conception anglo-normande.

Mais on se tromperait fort si l'on pensait que l'artiste choisi était complètement livré à son imagination et que l'on se contentait de lui donner l'indication fort générale du sujet à traiter. Viollet-le-Duc n'a pas peu contribué à accréditer cette idée chère au romantisme et à Victor Hugo, que les artistes, employés aux travaux des cathédrales, étaient des indépendants ; de là à en faire des demi-révoltés, il n'y avait qu'un pas, et ce pas fut franchi. Il n'y a pas de plus grande erreur ; voir dans les œuvres principales ou adventices d'une église autre chose que la sérénité et la foi, est méconnaître absolument l'esprit du moyen âge. Nous nous faisons, du reste, une très fausse idée de ce qu'était l'artiste alors, qu'il fût peintre, sculpteur ou verrier ; nous le jugeons d'après ce que l'ont fait les siècles, et l'assimilation avec le temps présent est tout à fait inexacte. Au moyen âge, ce sont de simples ouvriers d'ordre supérieur, il est vrai, mais tenus pour tels, et hors d'état assurément d'ordonner des compositions aussi savantes, aussi compliquées, aussi orthodoxes que celles dont sont remplies nos cathédrales et nos églises. Les programmes étaient élaborés par les évêques, les chapitres, les gens d'église, tous très instruits et dont beaucoup étaient docteurs. Nous avons conservé quelques-uns de ces programmes, et ils sont d'une telle précision que l'artiste n'a eu qu'à travailler sous la dictée du savant. A ceux qui objecteraient que ce sont là des entraves de nature à refroidir l'imagination

et la main de l'artiste, je répondrais ceci : Raphael lui-même, dans ses grandes fresques synthétiques du Vatican, n'a pas tiré de sa science juvénile, il avait vingt-cinq ans ! les ordonnances si rythmées, si rigoureusement conformes à la théologie et à l'histoire de ses grandes compositions synthétiques du Vatican. Les programmes lui en ont été certainement donnés par quelque cardinal lettré, Bibbiena ou Bembo ; nous n'en avons, à la vérité, aucune preuve, mais le fait est de ceux que l'on peut affirmer sans qu'il soit démontré par les documents. « L'art seul appartient au peintre, l'ordonnance et la disposition appartiennent aux pères », proclama en 787, le IIe Concile de Nicée.

En 1525, l'église de la Madeleine de Troyes, célèbre par ses beaux vitraux et son jubé suspendu, voulut avoir des tapisseries représentant la vie de sainte Madeleine ; F. Didier, dominicain, fit un « livret », c'est-à-dire un programme détaillé, et Jacquet, le peintre, un petit patron sur papier. Puis Poinséte, la couturière, et sa chambrière assemblent des draps de lit pour servir à exécuter les patrons peints par Jacquet, le peintre et Symon, l'enlumineur ; le dominicain vient souvent pour surveiller le travail. Plus tard, l'église Saint-Urbain de la même ville, ayant voulu posséder une série de tapisseries relatives aux vies de saint Urbain, de saint Valérien et de son épouse sainte Cécile, on procède de même, et le travail est exécuté d'après le « livret » d'un clerc dont on ne nous a pas conservé le nom (1).

Pour ce qui est de la beauté du coloris, la tenture de Beaune me paraît sans supérieure en France. Comme l'Orient, notre moyen âge occidental a toutes les audaces heureuses des siècles et des races coloristes, c'est-à-dire qu'il sait faire à la fois éclatant et doux. On rencontre dans ses œuvres non seulement des couleurs vibrantes, mais encore la couleur tout court, ce qui n'est pas tout à fait la même chose. Et j'en atteste avec ses tissus, tapisseries et autres, ses miniatures, ses vitraux, toute sa polychromie, enfin, qui effraye et désespère notre timidité moderne. De ce point de vue les tapisseries de Beaune peuvent soutenir la comparaison avec les plus belles de l'époque, la tenture de Charles le Téméraire, autrefois au palais de justice de Nancy, actuellement au Musée lorrain ; l'*Adoration des Mages*, l'*Histoire de César* en quatre pièces, qui sont à Berne avec la *Justice de*

1. V. Philippe Guignard, *Mémoires fournis aux peintres pour une tapisserie à Saint-Urbain de Troyes*. Troyes, 1851, in-8°. M. Guignard, ancien archiviste de l'Aube, est aujourd'hui, et depuis près d'un demi-siècle, bibliothécaire de la ville de Dijon.

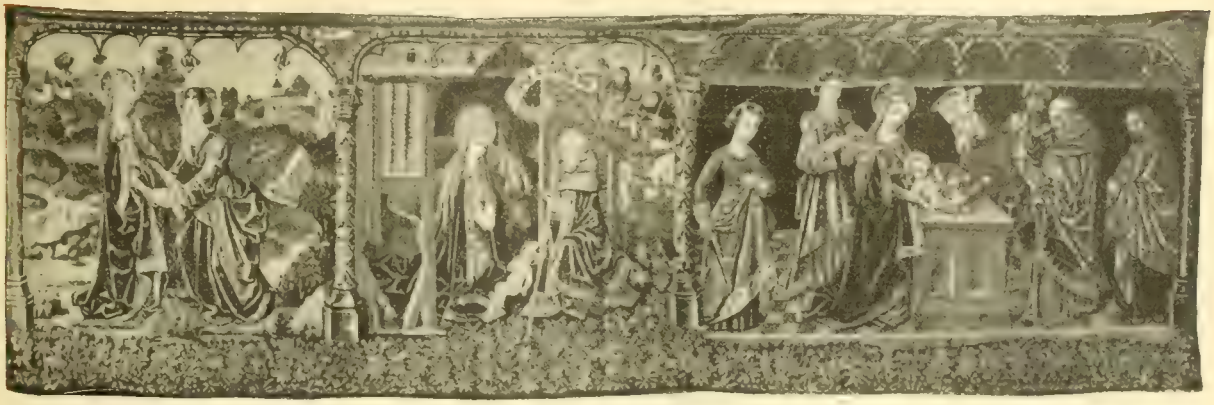
Trajan et l'histoire du *Juge Herkinbald.* Au sujet de ces pièces du musée de Berne, je dirai qu'elles parviennent non, comme on le croit généralement, du butin fait sur Charles le Téméraire à Granson et à Morat, mais de la cathédrale de Lausanne, d'où elles furent emportées par les Bernois après la prise de la ville en 1537. Quant à la tenture dite *à la Licorne*, qui, du château de Boussac a passé au musée de Cluny, il n'est pas un visiteur de celui-ci qui n'ait admiré cette série merveilleuse d'un art achevé, subtil et de la couleur la plus rare. Enfin, je n'omettrai pas le grand panneau du musée à Dijon, présentant en trois sujets *le Siège de Dijon par les Suisses en 1513 ;* malgré un monogramme d'atelier jusqu'aujourd'hui indéterminé, parce que le 4 barré qui en est l'élément essentiel, se rencontre partout, la provenance en est incertaine, mais elle est fort probablement flamande. Je reconnais le très grand intérêt historique du sujet et la beauté de la triple composition ; toutefois dans ses colorations pâlies, évanouies, elle ne saurait soutenir la comparaison avec les pièces hors ligne que je viens de citer. Les Gobelins pourraient-ils sauver ce qui reste de cette belle chose réduite à l'état d'une simple apparence, d'un rien visible ?

Je me borne à ces quelques exemples, n'ayant nullement pour objet de faire une étude comparée de toutes les tapisseries, tentures ou devants d'autels qui peuvent être rapprochés de celles de Beaune.

La « litre » de Hugues Le Coq a figuré avec éclat à l'exposition rétrospective du Trocadéro en 1889 ; elle y éclipsait complètement, bien que mal présentée, les deux seules pièces que la cathédrale de Langres ait conservées de la suite donnée au XVIe siècle par le cardinal de Givry ; magnifiques morceaux de style italien, mais réduits à l'état d'ombres pâlies. Seule apparaît encore la noble composition dans le style des cartons de Raphaël et les belles bordures de même goût. Je ne crois pas, d'ailleurs, qu'à égalité de conservation, bien entendu, les belles tapisseries de la renaissance puissent être mises au-dessus des œuvres de la période encore gothique. Il y a plus de science, d'art appris et convenu, moins de saveur, de naïveté primesautière, et de couleur surtout ; le style oratoire a envahi le domaine entier des idées et des formes, et en voilà pour des siècles.

Un arrêté ministériel du 10 octobre 1891, provoqué par la Commission départementale des Antiquités de la Côte-d'Or, a élevé la tenture de Notre-Dame à la dignité de monument historique, ce qui la rend inaliénable et imprescriptible.

Dans son *Histoire de la Tapisserie depuis le moyen âge jusqu'à nos jours* — Tours, Mame, MDCCCLXXXVI — M. Jules Guiffrey a quelques lignes pour ces courtines de tapisserie dont on pare les lits de l'Hôtel-Dieu de Beaune aux grandes fêtes, mais passe sous silence la tenture de la collégiale infiniment plus précieuse, cependant, au point de vue de l'art. Celle-ci a fait l'objet de deux articles de feu M. l'abbé Jacotot, alors vicaire à Beaune, publiés dans le *Musée des Familles* — vol. 36, 1868-1869 pp. 79 et 119, avec reproductions en gravures sur bois ; une épreuve de celles-ci se voit encadrée dans la belle sacristie voûtée du XIIIe siècle. Celles qui accompagnent le présent travail, ont, j'ose le dire, une tout autre valeur que ces bois estimables, mais sans caractère et d'une interprétation un peu libre. En effet, après avoir photographié lui-même les originaux, M. Louis Chapuis de Dijon a patiemment repris l'épreuve



sur place, avec une habileté de pinceau et surtout un sentiment du modèle que l'on ne saurait trop louer. Traduit en phototypie, cet exemplaire unique est entré dans la composition d'une grande image de la Vierge noire de Beaune, exécutée pour M. le chanoine Louis Héron, curé-doyen de Notre-Dame. Celui-ci a bien voulu autoriser la Commission des Antiquités de la Côte-d'Or à se servir des clichés pour illustrer un article de moi publié dans les mémoires de cette compagnie — t. XII, année 1897. C'est une reproduction en similigravure de ces clichés qui accompagnent cette notice.

Nous avons donc des tapisseries de Beaune tout ce qu'en peut donner le dessin, c'est-à-dire la composition, le caractère, cette fleur exquise d'un art près de mourir tué par l'esprit nouveau qui souffle d'Italie, l'équivalence en noir et blanc de la couleur. Pour ce qui est de celle-ci, seuls la rendraient les procédés polychromiques et bien imparfaitement ; la science n'ayant rien inventé jusqu'aujourd'hui pour suppléer à la chimie mystérieuse des siècles. Avant d'être destructeur, en effet, le temps est, comme le soleil, un coloriste sans égal ; il éteint les duretés du travail humain et vêt d'une patine à lui tout ce que nous avons peint, ciselé ou sculpté, la pierre et le bois usés, les orfévreries, les vitraux, les vieux tissus. On peut dire de lui comme de l'Océan — *Depredator et restitutor.* Ainsi par un bienfaisant retour interviennent les actions chimiques pour achever les œuvres tirées du fonds commun, inépuisable des idées, des couleurs et des formes, et la nature y met le sceau de cette harmonie suprême qui est le privilège, le charme visible des anciennes choses. Que demeurera-t-il dans un avenir tout prochain de nos harmonies rompues, mourantes, faites pour nos yeux fatigués et nos volontés indécises, de nos violets neutres et défaillants ? Toute cette polychromie volontairement fanée et vieillie, exécutée, qui plus est, avec des couleurs sans solidité, supportera-t-elle l'épreuve du temps comme les vaillantes productions dues aux époques de belle santé artistique ? Déjà le temps les dévore ; à Notre-Dame de Paris, les peintures des chapelles exécutées sur les cartons de Viollet-le-Duc semblent de la cendre, partout pâlissent et s'embrument sans retour des œuvres écloses d'hier. C'est le vieux qui est jeune, et le jeune qui est vieux.

II

Voici la série des tableaux :

1° La Conception de la Vierge, c'est-à-dire la rencontre de saint Joachim et de sainte Anne près de la Porte dorée, à Jéru-

salem. Au-dessus, et en dehors de l'encadrement architectural, une banderole qui se répète pour chaque sujet, porte ces mots : Gloire à Dieu.

2° La Nativité de la Vierge.

3° La Présentation de la Vierge au Temple : détail assez rare, deux anges aident à l'enfant dans la montée des marches symboliques.

4° La Vierge dans son oratoire et l'épreuve des fiancés. Le jeune homme de droite qui brise sa baguette sur son genou levé, rappelle avec moins de grâce le personnage dans les mêmes place et attitude que l'on voit dans *le Mariage de la Vierge* ou *Sposalizio* peint par Raphaël en 1504, et aujourd'hui au musée Brera à Milan.

5° Le mariage de la Vierge.

6° La Vierge conduite dans la maison de saint Joseph. D'après M. Édouard Didron ce sujet est très rare en iconographie.

7° L'Annonciation. Phylactères : Ave gracia plena dus tecu. Ecce ancilla dni fiat mi secundu.

8° Hugues le Coq, agenouillé, en costume de chœur, avec l'aumusse canoniale retombant sur le bras droit ; le caractère des traits est assez individuel pour que nous reconnaissions ici un portrait. Debout derrière lui, saint Jean-Baptiste est représenté habillé ; au-dessous du sujet, dans la bordure, cette inscription :

Maria mater gracie
mater misericordie.
Tu nos ab hoste protege
hora mortis suscipe
et pro deffunctis intercede.

qui est une strophe de l'hymne des complies dans l'office de la Vierge.

A sénestre l'écu du donateur, *d'azur à trois coqs d'or.*

9° La Visitation.

10° La Nativité de N.-S. Jésus-Christ ; au fond les bergers s'acheminent vers la crèche. Phylactère : Gloria in excelsis.

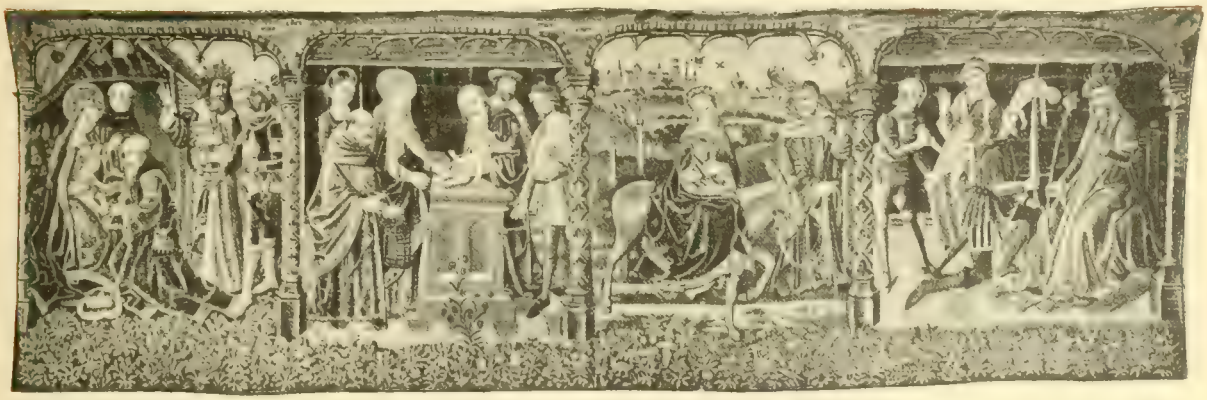
11° La Circoncision.

12° L'Adoration des Mages

13° La Purification et la Présentation au Temple.

14° La fuite en Égypte ; au fond la ville de Bethléem représentée comme une cité flamande du XVe siècle ; des idoles posées sur des colonnes s'écroulent sur le passage de la Sainte Famille. Saint Joseph, à pied, porte avec bonhomie sur l'épaule cette poèle à long manche que Lacurne de Sainte Palouze appelle une « casse ». Au-dessus de la Vierge, un signe indéterminé en forme de croix de saint André, peut-être une étoile.

15° Le massacre des Innocents. Devant le roi Hérode assis sur son trône en costume juif, le meurtre des enfants s'accomplit avec la raideur automatique de poupées mal articulées. Mais il en faut prendre son parti, le moyen âge a l'émotion, la simplicité, non le sens dramatique, un don peut-être inférieur, et à tout prendre ce qu'il a vaut mieux que ce qu'il n'a pas. Comme point de comparaison, j'indique une composition de Raphaël, non pas la scène savamment tumultueuse, assez froide en somme, dans sa noblesse, qu'a gravée Marc-Antoine, mais un dessin tout enfantin conservé à l'Académie des Beaux-Arts à Venise, et reproduit en fac-simile dans la *Gazette des Beaux-Arts*, IV, p. 202. Le massacre y est aussi naïvement représenté par l'adolescent d'Urbino que dans la tenture de Beaune ; mais chez Raphaël, même à l'âge où les enfants charbonnent encore



des bonshommes sur les murs, il y a déjà une grâce fière que l'on chercherait en vain dans l'œuvre du tisserand.

16° L'ANGE ORDONNE A LA SAINTE FAMILLE DE RETOURNER EN JUDÉE. On remarquera le geste de la Vierge étendant les mains pour se chauffer au feu flambant haut et clair dans l'ample cheminée; voilà de ces détails familiers qui nous ravissent dans les œuvres du XVe siècle. On les cherchera en vain soit au Nord soit au Sud lorsque le Raphaël de la dernière manière, celle des cartons majestueux et oratoires de Hampton-Court, sera devenu le maître souverain de l'art en Italie et en France, tandis que celui des Flandres s'alourdira dans la grasse réalité de la chair.

17° LA MORT DE LA VIERGE ENTOURÉE DES APOTRES. Sur le devant, saint Jean s'agenouille, les mains jointes, et saint Pierre debout, tient le livre de l'officiant, ce qui est une de ses caractéristiques.

18° LE COURONNEMENT DE LA VIERGE. Dans un orle formé par des figures d'anges, le Père éternel, vêtu et couronné comme un empereur, est assis; touchant de la main gauche le globe posé sur ses genoux, il bénit de la droite la Vierge agenouillée que couronne un ange planant; à la gauche du Père, N.-S. JÉSUS-CHRIST assis fait le même geste de bénédiction, entre les deux premières personnes divines et la colombe, personnification de la troisième. Cette manière de représenter le Couronnement est peu ordinaire; le plus souvent, les exemples en sont si nombreux et si connus dans tous les arts qu'il est inutile d'y insister. N.-S. JÉSUS-CHRIST et la Vierge sont assis sur le même banc; le Fils à droite et couronné, met la couronne sur la tête de sa Mère légèrement inclinée et les mains jointes. Quelquefois, notamment à la Porte rouge — Notre-Dame de Paris — il fait seulement le signe de la bénédiction et la couronne est posée par un ange.

Dans la tapisserie admirable léguée au Louvre par le baron Davillier, on a une belle variante du sujet. Au centre, parmi une cour d'anges musiciens, la Vierge est assise de face, dans le repos majestueux de la gloire céleste et tient le divin Enfant sur ses genoux; deux anges lui présentent la couronne; au-dessus, dans le nimbe, la colombe; enfin dans la partie supérieure, le Père éternel en empereur et vu à mi-corps, préside à la scène.

19° HUGUES LE COQ. Représenté comme plus haut; derrière lui, saint Hugues en robe de bénédictin et tenant la crosse, volute tournée en dehors, avec le *sudarium* noué

au bouton, qui est l'insigne des abbés réguliers. En haut on lit :

> Cest tapisserie fut faitte
> l'an de grace mil v^c

Les tapisseries datées sont assez rares ; *le Couronnement de la Vierge*, au Louvre, l'est de 1486 ; la tenture de l'Histoire de saint Gervais et de saint Protais, dans la cathédrale du Mans, de 1509.

Au milieu : S. Hugo. abbas. clunaciesis.

Enfin, au bas, dans la bordure :

> Jhu verbum summu patris.
> Serva servos tue matris
> Salva reos salva gratis
> Et nos tue caritatis
> Configura glorie.

D'après M. l'abbé Jacotot ce serait un fragment d'une ancienne prose pour le jour de l'Annonciation.

III

Jusqu'à ces toutes dernières années on n'était pas allé plus loin dans la connaissance des tapisseries de Beaune ; on avait un nom, une date, on les admirait ; que demander de plus ? Mais des découvertes faites par M. Joseph Garnier, conservateur des archives de la Côte-d'Or, dans l'inépuisable dépôt confié depuis 38 ans à sa science, ont jeté quelques lueurs sur l'origine de la tenture qui porte le nom de Hugues Lecoq.

Jean Rolin, fils de Nicolas Rolin, le célèbre chancelier de Philippe le Bon, fut cardinal du titre de Saint-Étienne in Cœlio, évêque de Chalon-sur-Saône, puis d'Autun d'octobre 1496 à sa mort ; enfin il était archidiacre de Beaune. En 1470, au moment où la guerre éclatait entre Louis XI et Charles le Téméraire, il se retira à Beaune, dont le chapitre, reconnaissant d'une fondation de 500 écus d'or qu'il avait faite dans l'église collégiale, l'accueillit avec distinction, mit à sa disposition les locaux du grand cloître récemment occupés par sa belle-mère Guigonne de Salins, deuxième femme du chancelier, et pour l'accomplissement de ses devoirs religieux, la chapelle Saint-Léger, une des plus considérables de l'église. Le cardinal embellit celle-ci, en renouvela les ornements, y mit son portrait, des vitraux à ses armes *d'azur à trois clés d'or mises en pal*, et annonça même, mais cela ne devait pas se réaliser, qu'il la destinait à sa sépulture. Sa munificence ne s'arrêta pas là, et de 1470 à 1472, ses pieuses libéralités s'élevèrent à la somme, considérable pour l'époque, de 3,200 livres.

Le cardinal, qui avait contribué de ses deniers à la peinture de la riche imagerie du portail, détruite en 1793, n'était pas sans savoir que le chapitre méditait d'orner le chœur d'une grande tapisserie en l'honneur de la Vierge. Se chargea-t-il de la dépense, ou se borna-t-il à une notable contribution en argent ? Nous ne savons, mais sa part fut certainement importante. Les archives de la Côte d'Or conservent en effet (1) le marché passé le mardi 13 septembre 1474, entre Henri de Salins, doyen, A. Grignart et A. de Salins au nom du chapitre, et maître Pierre Spicre, peintre, demeurant à Dijon pour « les patrons » (2) des histoires de Notre-Dame, à exécuter à la détrempe et destinés à être traduits en tapisserie. « Toutes lesquelles ystoires seront au nombre de vingt et une, separez l'une de l'autre, à compter les deux pour une là où elles sont jointes l'une à l'autre. » On fournira à l'artiste la toile nécessaire (on a vu plus haut qu'il s'agissait de toile ordinaire), et le marché entre, comme

1. Registres capitulaires de Beaune — G 2385, f. 144 v°.

2. Nous dirions aujourd'hui *cartons*, mais ce mot ne peut s'appliquer à des modèles peints sur toile.

toujours, dans les détails les plus minutieux relatifs à l'exécution. La peinture sera faite « de bel, net et léal lavement (1) et à durer « gardant l'art de pincture ou rendant toutes « les dites histoires bien nueez (2) arrondies « ayant une chacune d'elles la couche des « couleurs convenables et qu'on a accoutu- « mé de faire d'ouvrage de bon lavement « sur une chacune draperie des dites ymai- « ges tant de couleurs vermeilles, violetes, « blanches, jaunes que aultres ad ce servans « et convenables, en proportionnant les « dites ymaiges diverses de commande « selon que l'on baillera la toile pour ce « faire en faisant les dits personnaiges « semblables, chapiteaux, eglises, chapelles, « maisonnements et ressemblance l'un l'au- « tre là où ilz seront en divers lieux (3), « massonnerie vraye où elle appartien- « dra (4), païs, fleurs, fleurettes, fourmance, « de verdure, bois, arbres et autres choses « convenables à dites histoires..... Fera « aussy es quatre coings principaulx des « ditz patrons les armes du tres reverend « pere en Dieu, Monseigneur le cardinal « evesque d'Ostun, qui seront soutenues « deca et dela par deux hommes sauvaiges « et sous (1) les dites armes le chapel de « cardinal. » On lira aussi en plusieurs lieux sur des rouleaux sa devise : Tiure deum. « Sera aussy paint mains joinctes mon- « dit Seigneur le Cardinal ainsy qu'il est « au tableau de la chapelle Saint Ligier à « Beaune qui a fait le dit maistre feu..... « emprès luy et son chapeau de cardinal « devant luy. Et dessoubs ou dessus cha- « cune histoire sera escript le nom d'icelle. » Le précieux portrait du cardinal peint d'après nature n'existe plus, et le nom de l'artiste est laissé en blanc dans l'acte.

Pierre Spicre s'engageait à achever son ouvrage avant la prochaine Pentecôte ; la tenture comportait neuf pans donnant le contour du sanctuaire, et deux devaient être livrés avant la Nativité de Notre-Seigneur.

Le nom du peintre est manifestement orthographié d'après la prononciation à la française ; personne, en effet, ne s'est jamais appelé Spicre, il faut lire Spicker, nom dont le sens est — celui qui larde. Ce Spicker était donc un de ces nombreux artistes venus des Pays-Bas bourguignons en Bourgogne, comme Claus Sluter, Claus de

1. Lavement, peinture à la détrempe.

2. Nueez, c'est-à-dire en nuances assorties, fondues ensemble comme les nuages. On voit que le mot est plus ancien que ne le croit Littré.

3. Ce passage spécifie que les figures seront toutes de même taille, et que les personnages se retrouveront semblables à eux-mêmes dans les diverses scènes de la série.

4. J'entends ceci des encadrements d'architecture figurée.

1. Sous, c'est-à-dire sur et non au-dessous qui s'écrirait *soubs*, et ne se comprendrait pas.

Werve, Melchior Broederlam, Jehan Malwel, Henri Bellechose et autres. On remarquera dans l'acte le luxe de précautions matérielles employé pour obtenir des œuvres durables ; c'est qu'on entendait conserver ces « patrons » peints sur toile pour être utilisés comme tentures. Il était fait grand usage, en effet, de ces pseudo-tapisseries peintes dont il existe des échantillons à Reims et d'une conservation extraordinaire.

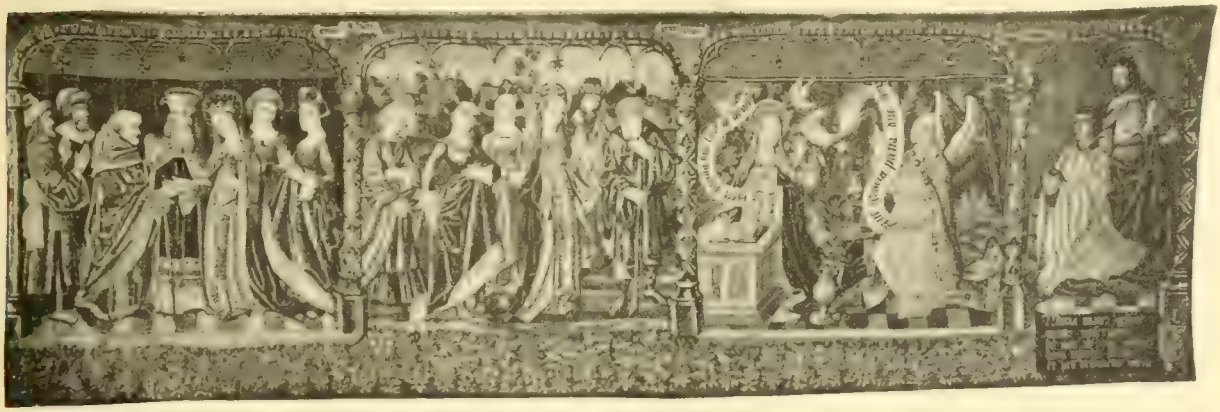
Maître Pierre Spicre s'acquitta-t-il de sa tâche à la satisfaction du Chapitre ? Assurément, puisque en 1475, le XVIe jour après Pâques, les chanoines font un nouveau marché avec lui [1] pour le « patron » d'une tapisserie à placer derrière le grand autel de la collégiale « de telles longueur et lar-« geur ou plus comme en le drap sainct « Georges estant à present darrier ledit « aultel ouquel patron fera ledit maistre « l'istoire de la contemplacion St Bernard « comme Jhesu Crist et Notre Dame sont « advocatz et intercesseurs envers Dieu le « Père pour ..... l'imaige selon ung petit « pourtraict qu'il luy a esté bailli sur ce « avec les brevets et advertissements de « bouche. Et ce de bon ouvraige et bon la-« vement et à durer, selon qu'il a desja faict « le patron des draps du chœur de ladite « eglise ou mieux. Et ferons payez selon « qu'il besoignera et prometz de faire dans « six sepmaines prochainement. Item a fait « et passé quittance de 40 francs pour le « patron dudit chœur. »

Mais pour le moment les choses en restèrent là ; les guerres malheureuses de Charles le Téméraire, la catastrophe de Nancy, le siège de Beaune par l'armée royale, ajournèrent l'exécution de la grande tapisserie du sanctuaire. Le cardinal retourna dans sa ville épiscopale pour y être en butte à la haine de Louis XI, qui n'oubliait rien et ne pardonnait ni au père, ni au fils, leur opposition à sa politique. Et comme il n'ignorait pas le projet longuement caressé par le Chapitre de se soustraire à la juridiction de l'ordinaire, le roi, de concert avec le doyen, Antoine de Salins, dépêcha en cour de Rome Jean de Faudencourt, capitaine de Beaune, avec des instructions favorables à la requête. La politique des papes avait toujours été de rattacher directement au Saint-Siège le plus d'abbayes et de chapitres qu'il était possible ; aussi soutenue par le roi de France, la demande des doyen et chanoines ne pouvait manquer d'être accueillie. La bulle d'exemption accordée par Sixte IV, est datée du 12 des Calendes de juin 1483, le même jour où le cardinal mourait à Auxerre ; ainsi il n'eut pas le regret de voir son église épiscopale privée d'un de ses plus beaux fleurons.

Les registres capitulaires ne font plus mention de la tenture commandée par le cardinal, ou tout au moins, pour la plus grande partie. Mais on peut croire avec des présomptions qui vont pour moi jusqu'à la certitude, que le projet fut repris par Hugues Le Coq, chanoine en 1470, archidiacre en 1500, qui, en cette même année, sur les patrons fournis par Pierre Spicre, aura fait exécuter l'admirable litre qui fait l'objet de cette étude. Il est bien entendu, toutefois, que la date doit s'entendre de l'achèvement de la tenture, une pièce de cette étendue pouvant exiger le travail de plus d'une année. L'identification de destination et de sujet est caractéristique ; nous trouvons de plus dans la tenture exécutée tout ce qui se rencontre dans le programme, et je renvoie aux citations faites plus haut.

Pour la substitution de l'image de Hu-

1. Registres capitulaires, G. 2985, fol. 168.



gues Le Coq à celle du cardinal, elle s'explique d'elle-même.

Reste donc cependant une objection, le marché indique 21 sujets séparés et la tapisserie n'en donne que 17, non compris les deux images du donateur ; mais il est formellement exprimé que l'on comptera les scènes « deux pour une là où elles sont joinctes l'une à l'autre ». Or, il y a au moins deux de ces sujets doubles ; dans le 4e panneau sont réunies la Vierge dans son oratoire et l'épreuve des fiancés ; dans le 13e, on voit *la Purification* et *la Présentation au temple ;* on peut aussi à la rigueur prendre pour un sujet double le panneau 10e où l'on voit *la Nativité de N.-S.* et au fond les bergers s'acheminant vers la crèche. Enfin, l'importance de certains sujets, comme *la Mort* et le *Couronnement de la Vierge*, permettent de les compter pour deux. Pour ce qui est de la conservation des modèles près d'un quart de siècle, ce que j'ai dit de l'importance que l'on attachait à ces œuvres d'art, répond à l'objection : d'ailleurs la preuve authentique en existe.

En effet, si l'histoire de la grande tapisserie est close, celle des autres tentures de Notre-Dame ne l'est pas. Guillaume Briçonnet, ce ministre des finances de Charles VIII, qui fut archevêque de Reims, cardinal, puis disgracié par Louis XII, avait joint l'archidiaconié de Beaune à ses innombrables bénéfices. Le 24 avril 1510, le chapitre délibère d'envoyer de la toile à Paris où réside le cardinal pour faire exécuter au goût de celui-ci, mais aux frais du chapitre, le modèle d'une tapisserie que Briçonnet doit donner à la collégiale. Le 7 juin, nouvelle délibération prise dans la chapelle Saint-Léger, à cette fin de lui envoyer les « advertissements » et mémoires relatifs à cette tapisserie. Le chanoine Legoux est chargé de cette mission.

Deux ans plus tard, le 5 juin 1512, on met à la charge des marguilliers de l'église le soin de déposer les tapisseries grandes et petites de l'église, de les nettoyer, d'entretenir les châssis et cordeaux. Le même jour, le chanoine Borde fait connaître au chapitre que le doyen a l'intention de faire exécuter à ses frais une tapisserie destinée à être placée dans le chœur de l'église au-dessus de celle qu'a donnée l'archidiacre Briçonnet, à condition que le chapitre lui en fournira le patron. Le Chapitre alléguant les charges dont il était accablé, ajourna sa résolution ; cependant plusieurs chanoines expriment l'opinion que si le doyen consentait à faire faire à ses frais le

patron, *l'on pourrait en compensation lui céder ceux des grandes tapisseries*, ce qui ne peut s'entendre que de celles données par Hugues Le Coq.

De ces documents nous tirerons donc cette conclusion que dans les premières années du XVIe siècle, la collégiale de Beaune possédait un certain nombre de tapisseries, parure ordinaire des églises riches. D'abord la grande tenture, ce qui se doit entendre de la série donnée par Hugues Le Coq et que je tiens pour exécutée sur les patrons faits par Pierre Spicre pour le cardinal Rolin. Ensuite une tenture destinée à être placée derrière le maître-autel et représentant saint Georges ; une autre tenture de mêmes proportions et ayant la même destination, est commandée à Pierre Spicre en 1475 : elle représentera l'apparition de la Vierge à saint Bernard ; on sait que l'un des grands luxes des églises était de changer souvent les parements et autres parures en tissus précieux des autels. Enfin, il y a une tapisserie commandée par le cardinal Briçonnet et dont nous ne savons ni le sujet ni les dimensions, mais qui certainement était en travers, puisqu'il est question, en 1512, d'y superposer la pièce que médite de donner le doyen en exercice.

Pour ce qui est de maître Pierre Spicre ou plutôt Spicker, son nom avait été déjà rencontré par M. Vallée, archiviste de la ville de Dijon. Il était probablement le fils de Guillaume ou Guillemin Spicre, qui figure dans les statuts des peintres et verriers de Dijon, publiés par M. Bernard Prost, imspecteur général des archives et bibliothèques, dans les *Archives historiques, artistiques et littéraires*, t. I, 1889-90, pp. 315 et suiv. Guillaume Spicre fut nommé verrier du duc le 8 mai 1450, et occupa cet emploi jusqu'en 1469. On peut donc lui attribuer le grand et magnifique vitrail absidal de l'église Saint-Jean, de Dijon, où l'on voyait représentés les trois premiers ducs de Bourgogne avec leurs duchesses et le jeune Charles, comte de Charolais, tous avec leurs patrons. Cette verrière était fort admirée à Dijon, même aux siècles classiques; d'ailleurs le souvenir des anciens princes de la Bourgogne indépendante, était demeuré populaire dans la province. Si bien que, au XVIIIe siècle, le Conseil de fabrique de Saint-Jean, ayant demandé un dessin d'autel à Robert de Cotte, préféra renoncer au projet présenté plutôt que de souffrir que l'on touchât aux vitraux.

De 1450 à 1474, le nom de Guillaume Spicre se rencontre à plusieurs reprises dans les documents des archives de Dijon ; il était peintre juré en 1449-1454 et 1458 ; le 26 février 1469 (nouv. style), il est remplacé comme peintre verrier du duc, par Thibaut La Leurre ; le dernier document où l'a rencontré M. Bernard Prost, est de 1476.

Pour en revenir à Pierre Spicre ou Spicker, ce n'est guère, comme Henry Bellechose et d'autres, qu'un nom dans l'histoire de l'art flamand bourguignon au XVe siècle, mais les tapisseries de Beaune sont là pour attester son talent et il mérite assurément d'être inscrit dans un rang honorable parmi les membres de la colonie artistique venue des Pays-Bas à Dijon aux XIVe et XVe siècles.

Je terminerai cet article en donnant le sceau de la collégiale de Beaune, œuvre du XIIe siècle, contemporain par conséquent de l'église, et qui est du plus grand style ; la Vierge assise rappelle les plus beaux types du temps, notamment cette très noble figure que l'on voit dans le vitrail d'une des chapelles absidales, au côté de

l'épître, dans la cathédrale de Chartres. L'inscription en belles lettres onciales, porte:

SIGILLVM BELNENSIS CAPITVLI

Ce précieux monument sigillographique n'est pas venu jusqu'à nous en simples empreintes ; après avoir fait partie du cabinet de M. le docteur Marchant, à Dijon, la matrice originale appartient maintenant à un collectionneur dijonnais, M. Louis Mallard. Elle est en cuivre et a 0,063 mm. de hauteur. On remarquera le système de préhension qui consiste en une simple belière prise dans la masse et se détachant de la pointe supérieure de l'ogive.

Henri CHABEUF.

Saint-Seine-l'Abbaye, septembre 1899.

L'Ombrie (Carnet de voyage [1]).

III

Gubbio.

C'est de beaucoup la cité la plus pittoresque de notre *giro*, grâce à ses rues en pente avec leurs anciennes constructions et à son Palais des Consuls crénelé, commencé en 1332.

Misericordia. Bannière peinte, en 1482, par IBI SINIBALDO. (Église San Francesco à Montone près Pérouse.) Photographie ALINARI à Florence.

Avec San Gimignano, c'est l'une des petites cités de Toscane et d'Ombrie les plus intactes.

En dehors de l'architecture, les œuvres d'art sont rares à Gubbio ; le Palais communal conserve les célèbres tables Eugubines du IIIe siècle de Rome, non encore déchiffrées et une galerie de tableaux très médiocrement disposée ; j'y ai noté un STENDARDO consacré à saint Hubert et attribué faussement, je crois, à Pérugin.

Le Palais ducal, de 1470, n'a plus que ses encadrements de fenêtres et de portes d'une grande élégance ; tout le reste a été cédé à un marchand. On se récrie contre ce prétendu vandalisme ; soyons justes cependant : du moment où un propriétaire laisse tomber en ruines son palais, qu'il ne peut le vendre ni à la commune ni à l'État, il vaut encore mieux qu'un marchand vienne le disséquer ; de cette façon au moins tout n'est pas perdu.

Gubbio est célèbre par ses faïences ; sa fabrication paraît avoir commencé, comme celle de Citta di Castello, au XIIIe siècle ; le point culminant a été atteint au XVIe par le maestro Giorgio Andreoli ; des centaines d'objets sortis de ses fours chaque année, durant un demi-siècle environ, il reste à Gubbio deux pièces : une statue émaillée et une petite coupe !

Les églises de Gubbio ont peu de peintures importantes ; la cathédrale conserve d'Eusebio di San Giorgio, dont nous parlons plus loin, une *Adoration des Bergers* et l'*Arrivée des Rois Mages*, et de Ibi Sinibaldo, de Pérouse, la *Madone sur un trône avec l'Enfant*, l'évêque saint Ubaldo et saint Sébastien, non en martyr, mais en vêtements somptueux ; il tient la flèche à la main. Ce tableau, peint sur fond d'or, est de 1507 ; il porte l'inscription : SINIBALDVS PERVSINVS PINSIT HOC OPVS SEXTO KALENDAS OCTOBRI. L'ouvrage qui passe pour le meilleur d'Ibi, n'a pas d'originalité ; il tient du Pérugin et de Raphaël. Je préfère de ce peintre une bannière très belle et fort peu

1. Voyez la 2me livr., 1900, page 93.

connue, qui est à l'église San Francesco à Montone, près de Pérouse ; elle est datée de 1482 et montre le peuple implorant la *Misericordia* de la Madona. Je reproduis cet intéressant ouvrage ; la partie inférieure du *stendardo* représente la cité de Montone.

Gubbio ne possède réellement qu'une seule peinture remarquable, la *Madone du Belvedère*, peinte à fresque dans l'église Santa Maria Nuova, par Ottaviano Nelli qui a signé

OCTAVIVS MARTIS EVGVBINVS PINXIT
A. D. M.. I.

La date incomplète dans la fresque se retrouve dans un écrit à la main collé contre la porte de la sacristie :

Memoria

La Prodigiosa Imagine de Maria Sma dª del Belved. che si venera in questa chiesa fu dipinta in muro da Ottaviano martis ann. del Signor 1403.

L'écrit est postérieur à l'année 1624, car il indique des tableaux qui étaient alors dans l'église, mais la date de 1403 paraît certaine.

Je donne cette fresque à cause de la rareté des ouvrages de Nelli hors de l'Ombrie et parce qu'elle donne une idée juste du talent de ce peintre peu connu. Il a peint également une Madone avec l'Enfant et des Anges dans l'église Santa Maria della Piaggiola, près de Gubbio, la Madone dite *della Salute* dans l'église inférieure d'Assise et l'histoire de sainte Anne et de la Vierge, dans la chapelle du palais Trinci à Foligno.

La *Madone du Belvedère* est due à la famille des Pinoli, qui existent encore ; Nelli a représenté dans sa fresque deux personnes de sa propre famille.

La peinture a été mise sous verre et paraît conservée d'une façon surprenante, mais sans grand effort on constate, surtout dans les saints Émilien et Antoine, des retouches faites, du reste, avec une habileté et une légèreté de main extraordinaires. Le restaurateur s'est trahi en voulant trop bien faire.

Nelli avait abusé de l'or ; il en avait mis dans les vêtements de la Vierge, les accessoires, les instruments de musique ; le restaurateur a remplacé l'or tombé par une matière beaucoup trop brillante pour être contemporaine de la peinture.

Je reproduis à dessein la *Madone du Belvedère* et plus loin une Madone de Mesastris, pour montrer une fois de plus l'absurdité d'une sorte de légende qui se perpétue; des écrivains, qui passent pour sérieux, ont dit et répété que les quattrocentistes italiens et à fortiori les trecentistes, avaient pour principe de peindre des figures sèches et émaciées ; mais il suffit de jeter un simple coup d'œil sur les peintures du temps pour voir que c'est tout le contraire; sauf quelques rares personnages, qui, pour leur caractéristique, doivent être décharnés, les autres sont plutôt trop amples et trop matériels. On répète aussi que ces peintres affectionnaient l'immobilité dans leurs compositions; c'est encore une erreur. Évidemment, lorsqu'ils avaient à peindre une *Santa Conversatione*, une *Misericordia*, ils se gardaient de mettre leurs figures en mouvement, puisque, par la nature du sujet, elles devaient être en contemplation et en prière; mais dans les scènes d'action, ils savaient fort bien animer leurs personnages et quelquefois même, ils exagéraient le mouvement, comme l'a fait Cimabué dans son *Sacrifice d'Abraham* à Assise, pour ne citer qu'un exemple entre beaucoup, exemple choisi exprès dans l'œuvre d'un peintre, constamment accusé d'avoir figé ses personnages.

Et puisque je suis en voie de réclamation,

je réclame également contre les mots *primitifs* et *précurseurs* d'un emploi courant.

Le mot *primitifs* est trop vague, trop indéterminé et ne signifie rien ; ceux qui en usent l'appliquent à tous les peintres antérieurs à Raphaël, aussi bien à Giotto qu'à Pérugin, qui cependant diffèrent profondément. De là des confusions et des fausses appréciations. Pour les éviter il serait bien plus simple de dire : les peintres du XIIIe, du XIVe, du XVe siècle : au moins de cette façon on saurait de quelle peinture on veut parler.

Le mot *précurseurs* employé comme terme générique est également trop peu explicite, car il est donné à des peintres très distants l'un de l'autre ; qu'on le réserve, si l'on veut, pour un peintre déterminé par rapport à un autre : ce serait mieux.

Puisque notre langue française est la plus claire de toutes, conservons-lui cette qualité.

La Madone du Belvédère. Fresque peinte en 1403 par Ottaviano NELLI (église Santa Maria Nuova à Gubbio). Photographie ALINARI de Florence.

IV

Assise.

Je n'ai dans ce voyage recueilli aucune impression nouvelle dans la basilique ; plus on la voit, plus on désire la revoir ; plus on vient à Assise, plus on apprécie le charme de cette vieille cité, et plus on aime le *Santo*.

Dans la basilique, Cimabuë — dont on ne devrait parler qu'après l'avoir vu ici — et

Giotto règnent en souverains ; mais est-ce une raison de dire, comme le compagnon de voyage de M. Émile Ollivier [1], « ce sont les Florentins qui décorèrent le sanctuaire de saint François ».

Les deux voyageurs qui ne sont restés à Assise que quelques heures et n'ont rien vu à cause de l'obscurité, ne se doutent pas qu'à côté des grands Florentins et de leurs disciples, on trouve là des peintures de Guido da Sienna, Giunta Pisano, Nelli da Gubbio, Puccio da Gubbio, Simone Memmi da Sienna pour ne citer que les œuvres du XIIIe et du XIVe siècle. C'était sans doute une habitude de ces touristes de traverser bien rapidement les sanctuaires, pour aller droit à l'ouvrage qu'ils voulaient voir. Ainsi de l'église Saint-Laurent à Florence, M. Émile Ollivier écrit : « l'église proprement dite ne renferme aucune œuvre d'art ».

Donc les chaires de Donatello, le tabernacle de Desiderio da Settignano, l'Annonciation de Filippo Lippi, ne sont pas des œuvres d'art et ne méritent pas l'attention, et il est inutile d'entrer dans la vieille sacristie pour voir le chef-d'œuvre décoratif de Verrocchio, et les sculptures de Donatello !

Si M. É. Ollivier a mal vu Assise, Taine chante l'architecte primitif qui a conçu les *trois* églises superposées : la crypte où repose saint François, l'église inférieure et la triomphante église supérieure. Ce serait fort bien si la crypte était contemporaine des deux autres sanctuaires ; seulement elle est moderne ayant été creusée dans le roc de 1822 à 1824. Comment peut-on ignorer, surtout lorsqu'on est venu à Assise, que le corps de saint François a été perdu pendant des siècles et que sa reconnaissance légale a été faite en 1818 par le pape Pie VII ?

1. *Michel-Ange*, par E. Ollivier, Paris, 1892.

Le *Santo* absorbe tellement l'attention qu'on ne saurait reprocher aux Guides et à plus forte raison aux visiteurs de négliger les peintures anciennes conservées à Assise ailleurs qu'à la basilique [1]. Je ne puis en donner la nomenclature, dans des simples notes de voyage ; mais je dois cependant signaler la chapelle de la maison de Pellegrini située via Principe di Napoli. La maison a été fondée en 1431 par la confraternité des saints Jacques et Antoine pour hospitaliser les pèlerins ombriens ; sur la porte se trouve encore une inscription.

MONSIGOR VESCOVO COMMANDA CHE
I FORESTIERI NON POSSINO
STARE IN QVESTO OSPEDALE
PIV DI TRE GIORNI...
SOTTO PENA DELLA CARCE
RE ED ALTRE A SUO ARBITRO.

La chapelle est entièrement couverte de fresques, les unes de peintres non déterminés, d'autres de vieux ombriens peu connus [2].

Matteo da Gualdo, qui vivait en 1503, élève de T. Nelli ou de G. Boccali, a peint là, en 1468 : *la Madone et l'Enfant entourés d'anges ; les saints Jacques et Antoine ; l'Annonciation.* Il a signé :

HOC OPVS FACTVM FVIT SVB AN̄O DN̄I M̄LŌ
QVATROGĒTESIMO SESSAGESIMO OCTAVO
DIE PRIMO JUNII.
MACTEVS D. CHVALTO — PINSIT.

La pinacothèque de Pérouse possède de lui : saint François, saint Jérôme, la Madone et l'Enfant, fresques de l'église San Pampaglini, transportées sur toiles, non sans dommages.

1. On a réuni au Municipe quelques anciennes fresques ; c'est le point de départ d'un musée civique.

2. La chapelle a été étudiée par M. de Rumohr dans ses *Italienische Forschungen.*

Burckhardt la passe sous silence ; les photographes l'ont négligée.

Pier Antonio da Fuligno dit Mesastris a peint vers 1482 sur la voûte de la chapelle : le pape saint Léon III, saint Sébastien, évêque de Séville, et les saints Augustin et Bonaventure ; sur les parois latérales il a retracé le miracle de saint Antoine abbé et de saint Jacques de Galicie.

Ce ne sont pas certes des ouvrages d'ordre supérieur, mais ce sont de bonnes peintures, d'un sentiment chrétien sincère ; elles ne sont ni dans le style toscan, ni dans le genre attribué à l'Ombrie : c'est une raison pour ne pas les négliger, car comme d'autres ouvrages, elles montrent combien sont fragiles les classifications par écoles régionales qui sont à la mode de notre temps.

Je reproduis d'après une image populaire la Bénédiction de saint François au bienheureux Léon. L'original de la main du Santo est conservé dans la sacristie secrète de la basilique.

J'ai rapporté d'Eusebio di San Giorgio la photographie d'une *Annonciation* peinte vers 1507 à San Damiano près d'Assise qui conservait aussi de ce peintre une *Crucifixion* avec saint François recevant les stigmates. Eusebio est un des plus anciens et des plus habiles élèves de Pérugin dont il conserva la manière. Quelques-unes de ses peintures ont l'inscription EVSEBIUS . DE . SCO . GEORGIO PERVSINVS . PINXIT. ; il vivait encore en 1527. L'*Annonciation* est une fresque très largement peinte; l'ange cependant est trop empressé; le fond est un paysage de l'Ombrie très doux, tandis que dans la *Crucifixion* le peintre a montré l'Averna triste et sévère.

V

Spello.

Il faut un effort pour s'arracher d'Assise et prendre la route de Spello, de Foligno et de Montefalcone ; mais après la tournée on se félicite de l'avoir entreprise, tant pour l'art qu'à cause du charme du trajet. Cette vallée supérieure du Tibre, si belle à considérer des hauteurs d'Assise et de Pérouse, est très séduisante aussi lorsqu'on la parcourt en carrosse par un clair temps d'automne. Le regard ne peut se lasser des profils si doux et des couleurs harmonieuses des montagnes, de la fertilité des champs, de la beauté et de la distinction de la race, de l'aisance et de l'amabilité des enfants.

A chaque pas, on reconnaît les types affectionnés par les peintres du *quattro* et leurs fonds de paysages nets et francs qui paraissent très proches, tant l'air est transparent, mais qui en fait sont à bonne distance [1].

A l'église Santa Maria Maggiore de Spello, Bernardino di Betto, dit Pinturicchio, a figuré dans la chapelle du Saint-Sacrement, sur commande de Baglioni, célèbre par ses cruautés et ses luttes envers les papes : l'*Annonciation*, l'*Épiphanie* avec la *Crèche* et les *Rois Mages*, *Jésus parmi les docteurs*. Le peintre a introduit dans un cadre son portrait avec les mots : BERNARDINVS PINTVRICHIUS PERVSINVS M.CCCCC.I.

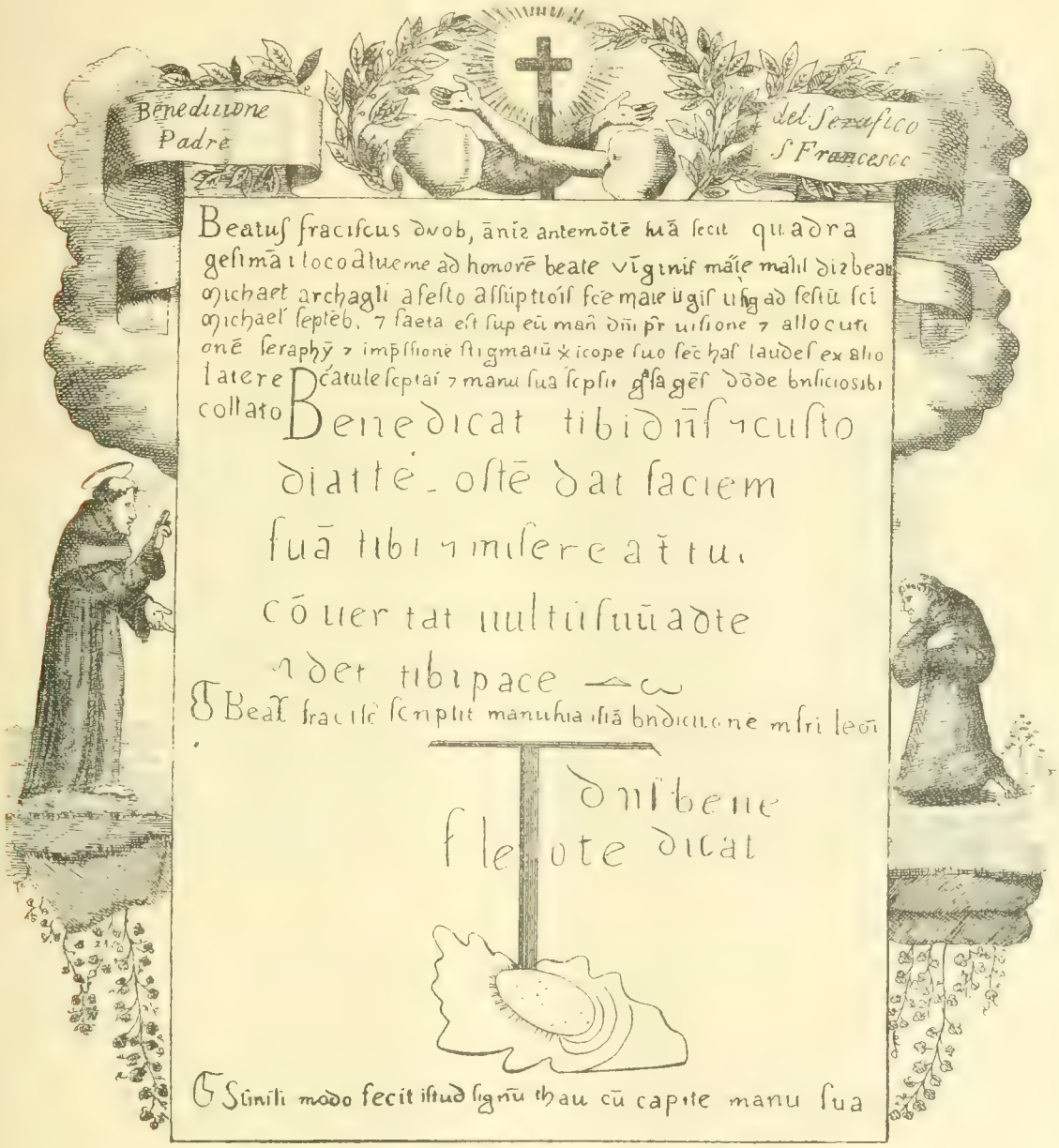
Les fresques exécutées après l'appartement Borgia du Vatican et la Libreria de Sienne sont exquises ; ici Pinturicchio est, comme toujours, le plus charmant et le plus ingénieux décorateur de son temps, mais il

1. Ces fonds de paysages sont une source de plaisanteries dans les ateliers de peintres. On se moque de ce qu'on appelle ces montagnes découpées dans le zinc, ces arbres frisés au petit fer chaque matin, ces bâtiments ruinés à dessein, ces petites rivières ayant tellement soif qu'elles réclament un verre d'eau, etc., etc. Ceux qui plaisantent ainsi sont étonnés que les peintres italiens n'aient pas pris pour fonds la forêt de Fontainebleau ou les bords de l'Oise!

Passe encore lorsqu'il y a de l'esprit : c'est E. About, je crois, qui a comparé un cyprès à un parapluie fermé et un pin à un parapluie ouvert; c'est drôle, la comparaison étant admissible dans une certaine mesure.

se montre encore homme de cœur et d'émotion; les figures de la Vierge et l'ange Gabriel sont parmi les plus délicieuses de grâce, de beauté et de sentiment juste que l'on puisse trouver dans ce sujet si souvent traité.

Pinturicchio a laissé à San Andrea un tableau d'autel : La Madone sur un trône, l'Enfant Jésus, saint Jean, et les saints



La bénédiction de saint François, d'après une image populaire (Basilique de Saint-François à Assise).

André et Sauveur. Cette peinture ne produit pas une bonne impression : elle est beaucoup trop grande pour cette petite église.

Pérugin a peint à l'âge de soixante et quinze ans pour l'église Santa Maria Maggiore une *Pietà* signée PETRVS DE CHASTRO PLEBIS PINXIT A. D. MDXXI. C'est une des

signatures du peintre ; sur d'autres ouvrages il a mis : Petrus de Perusia, Petrus Perusinus ([1]). La *Pietà* est dans un sentiment de tendresse habituelle, mais elle est très pâle de couleur ; c'est une de ses dernières peintures.

De Giovanni di Pietro, dit Spagna, il y a dans la même église une *Madone avec l'Enfant* sans caractère spécial. Ce fut un des élèves les plus distingués de Pérugin ; plus tard il peignit comme Raphaël dans sa jeunesse, à ce point qu'on a quelquefois confondu leurs tableaux. Il a peint, en 1516, un tableau d'autel dans la chapelle Saint-Étienne de la basilique d'Assise et des saints et des bienheureux de l'Ordre des Franciscains, dans la chapelle de Saint-François dans l'église Santa Maria degli Angeli près d'Assise. L'Ombrie conserve de lui d'autres peintures importantes.

VI

Foligno.

Ici nous retrouvons Ottaviano di Martino da Gubbio, dit Nelli, dans la chapelle du palais du gouvernement, autrefois Trinci. En seize compartiments, le peintre a développé les épisodes de la vie de sainte Anne et de la Vierge Marie; les compositions sont faibles et vulgaires ; sans les documents authentiques, on ne pourrait croire que les fresques sont de la même main que la *Madone du Belvedère* de Gubbio ; il est vrai, la Madone est de 1404 et la fresque de Foligno de 1423 ; nous avons ici une preuve de plus qu'en moins de vingt ans un peintre peut déchoir.

Je n'ai pu, faute de photographie, donner un spécimen des fresques de Pier Antonio da Foligno dans la chapelle des Pelegrini d'Assise, mais ici à Foligno, sa patrie, il a laissé trois fresques, dont au couvent de Sainte-Lucie : *La Madone et l'Enfant entourés d'anges en adoration et des saintes Lucie et Claire.*

La fresque que nous reproduisons est signée

HOC OPVS PETRVS ANTONIVS MESASTRIS DA FULGINEI PINSIT MCCCCLXXI.

Elle n'est pas trop originale de composition et de facture, mais c'est une peinture agréable, douce et d'un bon sentiment chrétien ; elle me paraît plus délicate que les fresques d'Assise.

Niccolo di Liberatore Mariani, dit Alunno (1430 ? ✠ 1502), est aussi né à Foligno, où il a laissé quelques fresques ; d'autres peintures de lui sont à Rome, Milan, Bologne, Pérouse ; on le veut élève de Benozzo Gozzoli ; c'est possible, mais il n'y paraît pas ; il est beaucoup plus dur et surtout moins distingué. Je reproduis de ce peintre un *stendardo* qui porte

SOCIETAS. ANVNTIATE. FECIT. FIERI. HOC OPVS. A. D. MCCCCLXVI.

La bannière peinte pour la congrégation de l'Annonciation de Pérouse est conservée à la pinacothèque de cette cité. Plusieurs écrivains considèrent cette peinture comme la meilleure d'Alunno ; elle est cependant exécutée d'une main lourde et avec une coloration trop tranchée par endroits; la photographie l'a rendue douce et harmonieuse, beaucoup plus qu'elle l'est en réalité.

Je ne médis pas de la photographie, elle nous rend des services inappréciables, mais plus je m'en sers, plus je suis en méfiance:

1. Les mots *Chastro Plebis* sont mis pour *Castello Citta delle Pieve*, lieu de naissance de Pérugin. Le mot *Pieve* dérive du latin *Plebs*; il avait l'habitude de mettre *Ch* pour *C* il écrivait *Chastello*, *Charo mio* pour *Castello*, *Caro mio*. On a de lui des signatures manuscrites: *Pietro penctore da Peroscia.*

tantôt elle durcit, tantôt elle affaiblit les tons; suffisante pour la composition, elle ne l'est pas pour les colorations et l'harmonie générale d'un ouvrage de peinture, de mosaïque et de tapisserie. Ce que je dis là est une banalité, je le sais: mais je le répète parce qu'il entre de plus en plus dans les coutumes des écrivains d'art d'apprécier une peinture d'après une simple photographie; quelquefois, par hasard, ce jugement peut être juste, mais le plus souvent il sera sujet à caution : j'ai pu m'en rendre compte dans cette tournée, m'étant, pour faire les comparaisons, muni d'une série de photographies avant de partir.

Dans cette même Galerie de Pérouse il y a une autre bannière peinte par Bonfigli Benedetto (1420 ? ✠ 1496) à peu près à la même époque que celle d'Alunno ; je la reproduis également. Le stendardo était pour la confrérie de S. Bernardino ; il montre le Saint sollicitant la protection de Jésus-

La Madone, sainte Lucie et sainte Claire, fresque peinte par Pierre-Antoine Mesastris en 1471 (Couvent de Sainte-Lucie à Foligno)
Photographie Alinari à Florence.

Christ, pour la confrérie ; au bas sont représentés deux faits : l'incinération des livres en 1425 conseillée par saint Bernardin à l'occasion de la paix, et la distribution des cierges, faite par le pape Pie II en 1459.

VII

Montefalco.

Le municipe a fait un musée de l'église désaffectée de San Francesco ; l'idée est excellente, car l'église est décorée de fresques de Benozzo di Lese di Sandro connu sous le nom de Benozzo Gozzoli (1420 ✠ 1498), de Pérugin, de Tiberio d'Assisi ; et les tableaux qu'on y a réunis sont exposés en bonne lumière.

L'attention est sollicitée surtout par les fresques de Benozzo Gozzoli peintes dans le chœur de l'église à partir de 1452. C'est un ouvrage de début dans une carrière dont les principales étapes sont les fresques du palais Riccardi, à Florence, de 1457 à 1463; celle de la collégiale et de San Agostino à San Gimignano, de 1463 à 1467 ; et

l'Ancien Testament au Campo Santo de Pise, de 1469 à 1485.

A Montefalco, Benozzo a retracé la vie de saint François ; les portraits de Dante, Giotto, Pétrarque, de quelques papes, rois et empereurs et de divers personnages; des crucifixions et nombre d'anges et de saints. Il n'avait alors que trente-deux ans; il était encore dans une certaine mesure sous l'influence de son maître fra Angelico dont il ne devait pas tarder à se dégager complètement. On peut dire de ses fresques de Montefalco, qu'elles sont *enlevées* d'une main trop prompte ; elles manquent de profondeur et de poids, les sujets n'ayant pas été suffisamment étudiés ; les colorations sont étonnantes de fraîcheur : il ne me semble pas que dans toute l'Italie il y en ait de mieux conservées. La Galerie possède aussi des peintures de Tiberio, signées : TIBERIVS DE ASSISI MCCCCCX, de Francesco Melanzio, élève de Pérugin, qui signe FRANCISCUS M. DE MONTEFALCO, de Mesastris, de Pérugin et de quelques Ombriens indéterminés.

L'Annonciation.
Bannière peinte, en 1466, par ALUNNO, pour la Confrérie de l'Annonciation (Pinacothèque VANUCCI à Pérouse). Photographie ALINARI à Florence.

Jésus-Christ et saint Bernardin.
Bannière peinte par BONFIGLI BENEDETTO (1420? + 1496) pour la confrérie de San Bernardino (Pinacothèque VANUCCI à Pérouse).
Photographie ALINARI à Florence.

Les églises de la cité ont des ouvrages de Giotto (?) et des peintres de la localité ;

L'Adoration des Bergers. Fresque par Pérugin (1446 ✠ 1523) (Musée civique de Montefalco).

Photographie Alinari à Florence.

le couvent de San Fortunato, situé hors les murs, possède des peintures peu importantes de Melanzio, de Benozzo et une chapelle isolée avec la vie de saint François par Tiberio d'Assise, un des plus serviles élèves de Pérugin ; cette vie de saint François a été peinte en 1518 ; c'est une sorte de réplique avec variantes du même sujet traité par Tiberio en 1512 dans la chapelle des Roses de la basilique de Sainte-Marie des Anges près d'Assise.

VIII

J'avais parcouru l'Ombrie il y a bien longtemps déjà et depuis lors je m'étais borné à revoir plusieurs fois Pérouse et Assise; sauf pour ces deux cités mes souvenirs s'étaient affaiblis : j'ai voulu les rafraîchir, mais je n'ai réalisé mon programme que partiellement. Je n'ai pas été dans tous les endroits que je voulais visiter et dans les localités parcourues je n'ai pas vu tout ce que je voulais voir.

Il en est souvent ainsi même de la part de ceux qui ont des loisirs ; on s'en va pour une quinzaine de jours, mais dès le début on se laisse entraîner et on ne tarde pas à *brûler* quelques stations pour rattraper le temps employé ailleurs.

Le *giro* de l'Ombrie est donc à recommencer avec des étapes plus nombreuses ; mais enfin, je puis dire sans être accusé de présomption, que, sauf de très rares exceptions, les auteurs qui ont écrit sur l'*école d'Ombrie* n'ont même pas fait la traversée incomplète que je viens d'accomplir.

J'ai dit *école d'Ombrie* mais, pourtant après le *giro*, je ne puis accepter un terme aussi vague, aussi indéterminé et aussi susceptible d'induire en erreur.

Il est commode de classer les peintures italiennes par *écoles* régionales, mais lorsqu'on serre la question de près, on ne tarde pas à constater que presque toujours ces classifications sont vaines et arbitraires.

Restons sur l'*école d'Ombrie* pour être plus net.

D'abord qu'entendez-vous par Ombrie ?

Géographiquement Borgo San Sepolcro est dans le bassin du Tibre, c'est-à-dire en Ombrie, mais, en fait, la cité a toujours dépendu d'Arezzo, qui a été annexée par Florence en 1384; il en est de même pour d'autres cités.

Si les limites géographiques sont difficiles à fixer, la liste des peintures de l'école d'Ombrie présente également des difficultés.

Évidemment Nelli, Alunno Niccolo, Pérugin, Giannicolo Manni, Alfani, etc. sont Ombriens, mais dans quelle école mettre Piero della Francesca et Signorelli ? Ils ne sont, comme peintres, ni de l'*école* toscane ni de l'*école* ombrienne.

Car enfin que veut-dire l'expression école de peinture ?

Littré en donne la définition que voici généralement adoptée : « caractère commun « à des œuvres d'art : école flamande, « école d'Italie, école française, etc., etc., « suite de peintres célèbres qui ont travaillé « dans le *goût* de ces pays et dont la plupart « étaient Flamands, Italiens, Français. »

Donc avant de mettre un peintre dans l'école d'Ombrie, il faut connaître le *goût* de ce pays.

Or au seul cours du XVe siècle, l'Ombrie a eu des peintres qui ont travaillé dans un *goût* très différent ; en réduisant au minimum les classifications, on arrive à trois groupes : le groupe Nelli, Mesastris ; le groupe Aluno, Bonfigli et enfin, le groupe Pérugin.

Ces trois groupes ont-ils du moins procédé avec une certaine analogie ?

Nullement : le premier n'a pas déteint sur le second et le second n'a pas déteint sur le troisième ; chacun a eu son caractère propre.

Donc rien que pour l'Ombrie, trois écoles au moins sans compter les peintres hors cadre ; avec cette méthode on arriverait pour l'Italie à une cinquantaine d'écoles et d'isolés.

On objectera que par *goût* d'un pays il faut entendre le *goût* dominant, celui qui a classé la région dans les pays de production.

A ce compte le goût dominant de l'Ombrie étant personnifié dans Pérugin, les Ombriens qui ont travaillé avant Pérugin ne seraient pas de l'école d'Ombrie!

Laissons donc cette expression qui a tant d'inconvénients et disons : les peintres de l'Ombrie de telle ou telle époque.

Réservons le mot *école* pour le cas où réellement il y a eu école, et disons l'école de Pérugin, parce que ce peintre a fait des élèves et qu'il a exercé sur d'autres artistes une influence déterminante.

Ceux qui emploient l'expression école d'Ombrie accordent à cette école un caractère mystique particulier et admettent que cela tient à la nature physique du pays, à ses montagnes, à la difficulté de ses communications avec les contrées voisines et au sentiment religieux.

Remarquons d'abord que les montagnes de l'Ombrie sont moins hautes et ont des profils plus doux que les montagnes de la Toscane ; que la vallée supérieure du Tibre est aussi fertile et aussi riante que le Valdarno ; que de tout temps l'Ombrie a été très peuplée et que les cités placées sur de petites hauteurs ou sur le flanc des montagnes ont toujours eu entre elles et avec les pays limitrophes des rapports faciles.

Le sentiment religieux, à la vérité, a été en Ombrie plus profond et a persisté plus longtemps qu'ailleurs, grâce à l'influence du Santo. Mais l'exemple de saint François, ses prédications et celles de son Ordre n'ont eu aucun effet sur la manière dont les peintres ombriens ont compris la peinture religieuse.

Les peintres qui ont précédé Pérugin, et qui par conséquent ont été moins éloignés que lui de saint François, ne sont pas plus mystiques que s'ils avaient travaillé en Toscane. Pérugin a donné à ses personnages un caractère particulier de grâce, de douceur et de sentiments contenus : mais ces qualités ne résultent nullement de la philosophie du Santo ; elles découlent de son talent propre, et ce talent il l'a exercé aussi bien en Toscane qu'en Ombrie.

La persistance des idées religieuses en Ombrie a fait que les peintres, élèves ou imitateurs de Pérugin, qui sont restés dans la contrée, surtout dans les cités secondaires et à la campagne, ont continué longtemps à travailler dans le sentiment simple et touchant du maître, alors que plus loin la peinture religieuse était tombée dans l'affectation et l'emphase.

Ces élèves ne sont, à mon avis, pas assez appréciés ; dans les musées ils sont éclipsés par Pérugin et Raphaël ; dans les églises on néglige d'aller les voir. Et cependant il en est plusieurs qui, au début, ont pu rivaliser avec Raphaël, à ce point que certains de leurs ouvrages ont longtemps été attribués à Raphaël.

Seulement ils sont restés confinés dans leur pays, alors que Raphaël a eu la bonne fortune d'aller étudier à Florence.

Je ne veux pas dire que Pérugin a fait des élèves que les circonstances seules ont

empêchés de produire la *Dispute du Saint-Sacrement* et l'*École d'Athènes ;* pour de pareilles créations il faut un homme de génie comme Raphaël, mais à en juger par ce qui existe encore dans les petites cités et les couvents de l'Ombrie on peut assurer que mieux favorisés par le sort, certains disciples de Pérugin seraient arrivés très loin et auraient pris rang parmi les peintres les plus distingués du XVIe siècle.

Quoi qu'il en soit, il convient de rendre à Pérugin cet hommage : alors qu'ailleurs la peinture religieuse devenait presque païenne, ses élèves, dans le fond de leur province, sont restés des peintres vraiment chrétiens.

GERSPACH.

Reliques de Constantinople (Suite).

Épines de Jérusalem.

Si toutes les épines vénérées dans les sanctuaires chrétiens étaient authentiques, des six cent soixante-deux reliques de la sainte Couronne connues aujourd'hui — car leur nombre s'élève actuellement à ce chiffre — celles qui n'ont pas été examinées dans les deux chapitres précédents, devraient nécessairement provenir de Jérusalem. Loin de là ; les cent-dix que nous avons vues déjà passer devant nos yeux en laissent derrière elles cinq cent cinquante-deux par conséquent, et jusqu'ici, dans ce nombre, nous n'en trouvons que trente-trois à qui les documents permettent de donner une origine palestinienne à peu près certaine. Assurément, le nombre de celles qui furent rapportées de la Cité Sainte par de pieux pèlerins doit être plus considérable : mais on ne trouve pas trace de ces donations, qui d'ailleurs me paraissent bien plutôt rappeler de pieux souvenirs, des visites à la Voie douloureuse, le long de laquelle pousse le *zizyphus spina Christi*, qui fournit si probablement les rameaux de la Couronne, que de véritables reliques de la Passion. De ceci nous ne voulons pas parler : ce n'est pas notre tâche. Nous réunissons simplement, en les commentant, les renseignements historiques que d'autres auront à utiliser.

Il est par exemple un point intéressant à mettre en lumière. Nombreuses sont, parmi les épines qui proviennent de Jérusalem, celles à qui la légende attribue le pouvoir de verdir et de fleurir le Vendredi-Saint. Il y a là un rapprochement très curieux à faire avec la *Chanson de Charlemagne* (1). Cette particularité, ainsi que la forme et la composition de reliquaires très spéciaux, du XIIe et du XIIIe siècle, dans lesquels se retrouvent à côté de reliques de la Passion, des souvenirs locaux de la Ville Sainte, pourrait dans bien des cas passer pour un authentique hiérosolymitain. Cependant, je n'ai pas cru devoir accepter dans ce chapitre, en me basant uniquement sur ces deux points de reconnaissance, toutes les reliques de la Couronne, qui nous les présentaient ; nous les retrouverons ailleurs, dans le chapitre qui terminera cette étude ; peut-être là, en appelant sur elles l'attention, quelque érudit local parviendra-t-il à en reconstituer l'histoire.

Clermont. — A lire les documents et à les reproduire simplement, une des épines de Clermont-Ferrand serait assurément la plus ancienne que nous connaîtrions : elle nous fournirait même alors le premier document connu sur la Couronne d'épines. On trouve en effet, dans un manuscrit de la Bibliothèque du Chapitre de Clermont, dit de *La Canona*, f° 32 :

« Memoriale reliquiarum quas sanctus Austremonius secum detulit ad urbem Arvernensem : in primis de umbilico filii Dei, cum quinque unguibus de sinistra manu, prepucium ipsius cum duabus unguibus de sinistra manu et de pannis quibus fuit involutus, et undecimam partem qua fuit ante oculos ejus, cum sanguine ipsius et de tunica et de barba et de capillis, et de præcincto ejus cum sanguine et tres ungues ejus ex recisione manus ejus dexteræ et partem spineæ coronæ, et de pane quem ipse benedixit, et ex spongia ejus et

1. Morand (Louis), *Revue archéologique*, 1861, p. 36. — Mély, *L'Apport de la sainte Couronne à Constantinople et la chanson de Charlemagne*, dans les *Comptes rendus de l'Académie des inscriptions et belles-lettres*, octobre 1899, p. 590.

de sepulcro ipsius Domini, et ex virgis quibus cæsus fuit,et de capillis beatæ Mariæ tres, et brachiale ejus, et de vestimento ipsius cum lacte, et de pallio quod ipsa fecit. Has vero reliquias Stephanus episcopus condivit in ymaginem matris Domini et in ymaginem filii ejus. »

Saint Austremoine, premier évêque de Clermont, fut envoyé de Rome pour évangéliser l'Auvergne, au milieu du IIIe siècle: le manuscrit de *La Canona* est de 1291. Lorsqu'on examine les reliques qui composent cet apport, et qu'on les compare à d'autres, de date connue, on demeure convaincu qu'elles doivent être arrivées seulement dans le cours des XIe et XIIe siècles. Il y a, au milieu du XIIe siècle (1151-1169) justement un Stephanus VI de Mercœur, évêque de Clermont, et les reliques qui sont placées par lui dans cette vierge ouvrante, les ongles, l'ombilic, le sang du Christ rappellent précisément celles qui se trouvent, pour la première fois peut-être, dans le Saint Voult de Lucques, qui arrive en Italie en 1098 (1). Il n'est pas jusqu'à ce nom de Stephanus, également porté par celui qui fit don à Lucques de la célèbre relique, qui ne soit à en rapprocher. D'ailleurs, celles qu'on peut appeler les reliques invraisemblables, ne font leur apparition qu'avec la première croisade. Le couteau, la nappe, le calice de la Cène ne sont connus qu'au XIIe siècle : le pain de la Cène de Montbéliard arrive en Occident à cette date, alors cependant que les Grecs prétendirent le posséder jusqu'à la quatrième croisade, jusqu'au moment où il fut découvert dans le trésor de Bucoléon par *Albetanensis Episcopus et Bethelemi Hypopsephius* (2) : les premiers cheveux de la Vierge enfin, sont ceux rapportés à la cathédrale de Rouen par Ilgyrus, maître de camp de Bohémond, en 1106 : ceux de Montbéliard sont du même temps.

Tout concourt donc à nous interdire de remonter plus haut que la fin du XIe siècle pour ces reliques, dont rien ne peut historiquement justifier l'apport par saint Austremoine.

1. Voir plus loin, LUCQUES.

2. Georges de Corcyre, *De Communione* ap. Leo Allatius, p. 152.

VAULSOR. — L'Épine de Vaulsor a-t-elle une origine aussi ancienne que celle qui lui est attribuée par les traditions locales ?

Voici le passage du ms. Varick, 19668, f° 100.

« Series reliquiarum sanctarum quæ in Walciodorensi et Hasteriensi ecclesiis reperiuntur.

1° De Christi sanguine.

2° De Matris ejus lacte.

3° De Spinensi corona.

4° De ejus vestimentis.

5° De præsepis stramine.

Quas reliquias sanctus Serenus episcopus, qui in Hasteriensi ecclesia requiescit, detulit a Ierosolyma eodem tempore quo sanctus Ioannes episcopus reliquias protomartyris Stephani invenit revelatione divina.... »

Nous trouvons effectivement un Joannes II, évêque de Jérusalem, mort en 417 : l'invention du corps de saint Étienne est de 425; ce passage est donc jusqu'à un certain point, admissible.

Fisen (1), au 10 octobre, cite : *S. Serenus, episcopus, ignotæ dioceseos ;...* il parle de la présence de saint Sérène à Jérusalem en 415, lors de la découverte du corps de saint Étienne, mais ne signale pas d'autres reliques apportées par lui de Terre-Sainte, que celles du premier martyr. D'après Gams, saint Sérène était évêque de Maximianopolis en 451 ; suivant l'*Oriens Christianus*, il vivait encore en 459. Il est donc permis d'identifier les deux personnages du passage du ms. Varick. Mais est-ce

1. Fisen (B.), *Flores ecclesiæ Leodiensis*, Insulis, 1647, pp. 450-451.

une raison pour leur attribuer l'apport à Vaulsor des reliques de la Passion ? Nous avons vu qu'au Ve siècle il n'était pas encore question à Jérusalem de la Couronne ; il serait bien étonnant, qu'alors que les plus grands personnages n'avaient même pas vu la relique qui devait apporter tant de gloire à l'église de Jérusalem, saint Sérène eût été autorisé à en emporter un fragment en Occident. Mais nous n'avons aucune date à proposer, trouvant moins encore ici, dans cette énumération de reliques, que dans celle de Clermont, un élément de critique, permettant une supposition à peu près vraisemblable.

Dijon. — On ne rencontre pas dans les inventaires de l'abbaye de Saint-Bénigne de Dijon, de 1395 à 1741, trace d'épines de la sainte Couronne.

M. Prost (1) fait remarquer que l'abbé Bougaud et P. Garnier (2), en parlant de « trois reliquaires en or, antérieurs au XIe siècle, apportés de Jérusalem par les abbés Apollinaire et Foulcher et dans lesquels étaient renfermées des parcelles de la vraie Croix, de la sainte Épine et de la Couronne d'épines » n'avaient pour étayer leur opinion, malheureusement aucun texte ancien.

La *Chronique de Hugues de Flavigny* est en effet loin d'être aussi formelle que les auteurs semblent le laisser supposer.

« Anno secundo Ludovici filii Caroli simplicis, ordinatus est domnus Fulcherius abbas Flaviniacensis, qui etiam rexit Divionense quindecim annis. Hic octavo anno regiminis Hierosolimam profectus est, et reliquiis pretiosis reversus ditavit ecclesiam suam (3). »

1. *Le Trésor de l'abbaye de Saint-Benigne de Dijon*, Dijon, Darantière, 1894, in-8°, p. 162.

2. *Analecta Divionensia*, Dijon, Darantière, 1895, in-8°, p. 126.

3. Hugues de Flavigny, apud Pertz, *Script.*, VIII, p. 360.

S'il est vrai que la *Chronique* ne soit pas très explicite, le ms. de la Biblioth. Nat. lat. 12662, f° 264 v°, va nous aider à compléter le passage d'Hugues de Flavigny.

« Extrait d'un bréviaire de Saint-Bénigne de Dijon du VIIIe siècle, mais le caractère de l'écriture est du XIe siècle ; ces reliques semblent avoir été mises dans l'autel de Saint Maurice, ou par Lambert, évêque, ou par Pascal II ou par Eugène III, papes.

« Parmi les reliques du Seigneur se trouvent :

« De præsepio Domini, de loco ubi Dnus baptizatus est, de Monte Oliveto, de Ligno Dni, de Sepulchro Dni, de Tunica Dni, de petra in qua Sanguis decidit, de Sudario Dni, de Spinea Corona, de Ascensione Dni, de spongia Dni, de capillis Stæ Mariæ Matris Dei. »

C'est bien là une énumération de reliques de Terre-Sainte, et si plus tard nous ne les retrouvons pas dans les inventaires, deux solutions se proposent.

1° Elles sont renfermées dans l'autel de Saint Maurice ; dès lors elles ne font plus partie du trésor, puisqu'elles sont dissimulées aux yeux de tous.

2° Elles font partie du trésor des reliques au XIe siècle. Il ne faut alors que rappeler le vol du milieu du XIe siècle, où d'audacieux voleurs choisirent le jour même de la fête de saint Benigne pour massacrer les gardiens et faire main basse sur les richesses qu'il renfermait.

« Insignia ornamenta, videlicet gemme, pallia pretiosa, capse, tabule, corone, vasa quoque ecclesiastica seu candelabra ex auri argentique metallo fabricata, cum imagine Salvatoris Domini nostri ex auro fusili opere facta, latronum fraude, in ipsius sancti festivitate, occisis custodibus, furto fuerunt asportata. »

Il n'y a donc rien d'étonnant à ce qu'il ne soit pas fait mention dans les inventaires subséquents de ce qui avait disparu lors du pillage du XIe siècle. Et ce serait même, dans ce dernier cas, presque la confirmation de l'apport par Foulcher, en 944, des reliques de Jérusalem, parmi lesquelles se trouvait

un fragment de la sainte Couronne, puisque, postérieurement au vol du XIe siècle, époque où écrivait Hugues de Flavigny, nous ne les retrouvons plus, et qu'il n'en est pas même question.

Lucques. — Avec les Épines du Saint-Voult de Lucques, nous entrons dans le domaine de l'histoire. Non pas que sur leurs origines nous ayons le moindre authentique, mais elles ne font leur apparition qu'avec la première croisade en 1098. Quelles sont au

Le Saint-Voult de Lucques.

juste les aventures du Saint-Voult ? Est-il rapporté au VIIIe siècle par Galefroy, évêque de Subalpine ; est-il au contraire, sur la demande de Stephanus Butrione, exposé par le syrien Grégoire, gardien des images de Nicodème, sur la mer et découvert sur le rivage de Lucques à la fin du XIe siècle ? Est-il simplement rapporté par Stephanus, comme l'écrit Baronius, (a. 1099) ? En tous cas, c'est à cette époque qu'est découverte, dans l'intérieur du crucifix :

« Quarta pars Spineæ Coronæ cum clavo quo Dominus crucifixus est. Id etiam sacratissimum, quod de umbilico est abscissum cum ampulla sanguinis, cum

sudario quod deferebat Jesus circa collum, decentissime recondita sunt : clauduntur quoque ibi pretiosissima pignora, quæ beata Dei genetricis de unguibus et capillis nostri redemtoris abscidit, quorum una pars in capite velaminis ejusdem Dei genitricis ligata est (1). »

Sur quoi se fonde la tradition qui rapporte (2) que deux de ces Épines seraient vénérées actuellement à Sainte-Croix en Jérusalem de Rome ? Je n'ai pu en découvrir la source. D'aucuns les attribuent à sainte Hélène : nous avons vu qu'il n'en était nullement question dans aucune vie de la mère de Constantin. D'un autre côté, Yepes (3), mentionnant la donation du monastère de Sainte-Croix aux Pères de Cîteaux de la Congrégation de Lombardie, par le pape Pie IV, parle bien du morceau de la vraie Croix, du titre de la Croix, d'un Clou et de deux Épines, qui y étaient conservés, mais n'indique nullement l'origine de ces reliques. Nous n'avons donc qu'à signaler cette tradition, en la présentant avec toutes les réserves nécessaires.

Saint-Pierre d'Albigny. — Comme l'Épine de Sant Elpidio (4), les Épines de Saint-Pierre d'Albigny virent se dérouler autour de leur possession un véritable drame. L'abbé C. M., dans une *Notice sur les saintes Épines de Saint-Pierre d'Albigny* (5), a raconté leur histoire : je la vais résumer ici.

Geoffroy de Miolans, qui avait pris la croix en même temps qu'Amédée III, comte de Maurienne, lors de la seconde croisade, rapporta de Jérusalem trois Épines, qu'il déposa au retour dans la chapelle de son château ; elles y restèrent jusqu'en 1551. A cette date, la famille de Miolans s'éteint, et Claudine de Miolans, veuve du comte de Saint-Vallier, vient s'établir à Saint-Pierre d'Albigny, dans les bâtiments attenant à l'église du couvent des Frères Ermites de Saint-Augustin, fondé, en 1381, par Jean, fils d'Anthelme de Miolans.

Malgré son frère Gabriel, curé de la paroisse de Saint-Étienne de Miolans, elle descendit les saintes Épines dans l'église des religieux. Une requête est adressée le 21 novembre 1551, par Gabriel au sénat de Savoie, qui maintient néanmoins Claudine dans la possession des reliques.

A la mort de Claudine, le marquis de Saint-Chamond, son héritier, réclama aux Pères Augustins les saintes Épines qui lui furent refusées : il s'adressa au légat en France d'Urbain VIII, qui écrivit à l'évêque de Grenoble d'amener les religieux à céder au marquis de Saint-Chamond au moins une Épine. Les Augustins ne voulurent rien entendre.

M. de Saint-Chamond, alors ambassadeur près des cours de Turin et de Rome, obtint d'Urbain VIII un bref daté du 2 septembre 1625, par lequel il était ordonné à Mgr Pierre Scarron, évêque de Grenoble, d'envoyer un député choisi dans son clergé pour s'emparer d'une des saintes Épines et de la remettre à l'archevêque de Lyon qui devait la faire tenir à M. de Saint-Chamond. En même temps Charles-Emmanuel, duc de Savoie, écrivait aux Augustins, le 4 mai 1627, d'avoir à restituer à M. de Saint-Chamond une des trois Épines, « lorsqu'il fera aparoir du consentement du Pape pour la retirer ».

Craignant un nouveau refus, M. de Saint-Chamond, escorté d'une suite nombreuse, accompagne au couvent des Augustins le chanoine Dufaure, official du diocèse de Grenoble, porteur du bref d'Urbain VIII.

1. Tofanelli, *Il primo rittrato del Crocifisso*, Napoli, Savio, 1664, in-8°, p. 69.
2. Collin de Plancy, *Dict. des reliques*, I, 180.
3. T. V, p. 292.
4. Voir aux Épines de Paris, Fermo, 1273.
5. Chambéry, Imprimerie savoisienne, 1893, in-8°.

Ils arrivèrent à Saint-Pierre d'Albigny le mercredi 12 mai 1627, et le lendemain, jour de l'Ascension, ils se rendirent tous ensemble chez les Augustins et demandèrent à vénérer les saintes Épines.

Le prieur, en chape, sortit les Épines de l'armoire où elles étaient renfermées et les déposa sur l'autel. Le chanoine Dufaure s'avance alors vers les religieux et leur donne lecture du bref du Pape. M. de St-Chamond, à son tour, leur communique la lettre du duc de Savoie. Le prieur se sauve emportant le reliquaire; une lutte s'engage, les pères sonnent le tocsin. Au milieu du désordre, le reliquaire de cristal tombe et se brise; le chanoine Dufaure en profite pour s'emparer d'une Épine qu'il place aussitôt dans un étui d'ivoire apporté à cet effet. Le marquis et ses gens parviennent à s'échapper; procès-verbal est dressé, et le chanoine Chambeyron, délégué de l'archevêque de Lyon, est chargé de transporter la relique au château de Saint-Chamond.

La lutte se continua pendant sept ans dans un procès intenté par le marquis aux religieux devant le sénat de Savoie: réduits à la dernière misère, les Augustins vinrent implorer M. de Saint-Chamond qui, le 29 juillet 1634, signa une transaction, aux termes de laquelle il abandonnait à perpétuité les deux saintes Épines demeurées à Saint-Pierre d'Albigny.

Sauvées à la Révolution, les Épines sont encore à Saint-Pierre d'Albigny l'objet d'un pèlerinage qui a lieu le dimanche de la Passion et le Jeudi-Saint.

San Placidio de Colonero. — La *Sicilia sacra* (p. 1142) signale à San Placidio de Colonero, près de Messine, une Épine de la Couronne du Christ.

« Ex Bonfiglio in suis MSS: Condecoratur reliquiis quoque quamplurimis argenteis thecis coopertis, quas (ut fama prædicat) ex Equitorum Hierosolymitanorum ad bellum adeuntium vel peregrinorum ad Sacrum Sepulchrum accedentium collo pendere faciebant in Jerusalem Benedictini Patres, et e Palestina abbas Guillelmus primum huc transtulit.

Hæ sunt insignes SS. Reliquiæ : de ligno salutiferæ Crucis, de spina Christi... »

Avignon. — Dans ses études sur l'*Ordre de Saint-Dominique* (1), le P. Danzas signale l'Épine d'Avignon comme *devant* provenir d'un don de saint Louis. Or, dans un *Martyrologe* du Musée Calmet, que M. Deloye analyse (2), on trouve au XIV des Kalendes de Mai, la mort de l'évêque Benoît Ier, sur lequel on ne sait presque rien, si non que son épiscopat fut de dix ans, un mois et douze jours. La *Gallia* se borne à le placer vers 1040, mais av. 1044. Il alla visiter la Terre-Sainte, nous apprend son éloge métrique.

A la suite, est inséré le plus ancien dénombrement des reliques de Notre-Dame des Dons, au milieu desquelles on relève :

« Pretiosissimi ligni crux, in capsa argentea continetur et in eadem capsa quedam spine corone Domini. »

Ce rapprochement assurément n'est pas fortuit ; les reliques de Terre-Sainte, ici relatées, sont certainement celles qu'avait rapportées le pieux évêque de son pèlerinage. De plus M. Labande veut bien me dire que le passage est d'une écriture de la fin du XIIe siècle, il est donc absolument hors de doute que l'Épine venant de Jérusalem était dans le trésor bien avant saint Louis.

1. Danzas (Le P. Antonin), *Étude sur les temps primitifs de l'Ordre de saint Dominique*, t. II, p. 439.

2. *Bulletin archéol. du Comité des travaux historiques et scientifiques*, 1891, p. 298.

Boulogne. — « Les chanoines nous montrèrent leur trésor, où est la couronne de « Godefroy de Bouillon, roy de Jérusalem, « dans laquelle il y a une partie d'une épine « de la couronne de notre Seigneur (1). »

C'était un morceau d'orfévrerie qu'on estimait fort antique, en argent doré, du poids de trois marcs. Ceux qui l'ont vu le décrivent comme orné de huit châteaux servant de reliquaires, *nec quicquam præter aurum solidum et senium, illustre præ se ferentem*, a dit le P. Malbrancq.

Ce renseignement nous est fourni par M. l'abbé Haigneré, qui se demande si réellement Godefroid de Bouillon a envoyé en hommage à la Vierge de Boulogne par l'entremise de sainte Ide, sa mère, ou du comte Eustache, son frère, la couronne qui lui avait était offerte lors de la Constitution du Royaume de Jérusalem (2).

Je ne le suivrai pas dans sa savante dissertation. Que Godefroid de Bouillon ait accepté ou refusé la couronne, peu importe pour la relique. C'est un reliquaire en forme de couronne qu'il aurait envoyé : et combien sont nombreux ceux que nous avons déjà rencontrés de cette forme, et principalement dans les Flandres et le Hainaut !

Dans la charte de 1247, on lit expressément (3).

« Suis christianissimus Jerosolymorum rex Godefridus de Bullon... suas Beatæ Mariæ Lensensis et Boloniensis ecclesias quadam prærogativa specialis amoris pretiosis ac miraculosis dotavit atque ditavit reliquiis. »

Et tous les auteurs locaux ont conservé cette tradition, rattachant à cet envoi la relique du Saint-Sang vénérée aujourd'hui dans l'église de Saint-François-de-Sales de Brèquereque, la Sainte Larme d'Allouagne et l'Epine contenue dans un des châteaux-reliquaires de la couronne de Boulogne (1).

1. *Voyage littéraire de deux Bénédictins*, t. I, 2e partie, p. 180.

2. Voir la *Chanson de Godefroid de Bouillon*, dans les *Chroniques belges*, vers 25810 et ss.

3. Le Mire (Aubert), *Opera diplomatica*, t. I, p. 204.

Fano. — Era l'antico loro monastero presso alle mura della citta (monache Trinitarie dell'ordine di S. Agostino) continuamente esposto alle guerre, e del tutto rovinato negli anni passati. Poscia essendo stato fabbricato colle limosine del pubblico, vi abitarono le monache di S. Maria Maddalena dell'ordine suddetto di S. Agostino insimo al prossimo anno 1521, in cui fabbricatosi l'altro oggi nominato di S. Daniele, andarono ad abitarlo con trasportarvi le *tre sagratissime spine della corona di Gesù Cristo* da quel Ugone del Cassaro, o sia della Berarda, altre volte ramemorato in queste memorie, portate con altre insigni reliquie da Gerusalemme. Queste sante Spine nel giorno del Venerdi Santo germogliavano alcuni piccioli fiori simili a quelli del sambuco, e parecchi anni si ammiro un si grande prodigio (2).

Et dans une courte généalogie, Amiani nous indique. à quel moment vivait cet Ugo del Cassaro.

Berardo, 1058 — Ugone, 1074, qui avait trois fils, Giacomo, Ugolino et Baldovino, qui, en 1104, accompagnèrent leur père en Terre-Sainte (3).

Solesmes. — Le pendentif qui se voit au milieu du tombeau du Christ, est destiné à recevoir la relique de la sainte Épine, conservée depuis le XIIe siècle, dans le trésor du monastère de Solesmes. A la partie inférieure du pendentif, on lit les lettres un peu effacées « *Factus in pace locus.* »

Il a été exécuté, ainsi que le fait connaître l'inscription, en 1496, sous le roi Charles VIII (4).

1. Renseignements communiqués par M. A. de Rosny.

2. Amiani (P.-M.), *Memorie istoriche della citta di Fano*, Fano, Leonardi, 1751, in-4°, t. II, p. 123.

3. *Ibid.*, t. I, p. 232.

4. La Tremblaye (Dom M. de), *Solesmes, les sculptures de l'église abbatiale*, 1496-1553, Solesmes, Imp. St-Pierre, 1892, in-f°, p. 107.

Cette place avait été ménagée par Guillaume Cheminart pour l'exposition de la sainte Épine. Le prieur venait de faire exécuter également un riche reliquaire d'argent doré.

« Sub cristallo includitur spina, in theca argentea deaurata, quam circumdat corona spinea ejusdem materiæ : hanc vero gestat utraque manu angeli species argentea. » (Ms. de l'abbaye).

Dom Heurtebize a bien voulu me donner connaissance du passage de l'*Epitome historiæ prioratus Solesmensis*, rédigé pour

Tombeau du Christ de Solesmes.

le *Monasticon benedictinum* de Dom Germain (Bibl. Nat. ms. 12697, p. 226).

« Sed tam miranda ornamenta hanc basilicam S. Petri de Solesmis non adeo perillustrem reddunt quam una ex Spinis Coronæ Capiti Domini Nostri Jesu Christi in passione impositæ, quæ ibidem religiosissime asservatur sub chrystallo, quam angelus, ex auro et argento conflatus, corona spinea ejusdem materiæ circumdatam præ manibus tenet, ad quam adorandam devotionis causa populus quam frequentissime confluit. Asportata etiam fuit e Palestina a Raulpho, sive Radulpho Sabolii Domino qui una cum Godefrido de Bouillon aliisque regni proceribus, profectus fuerat ad Terram Sanctam ab invasione Turcorum liberandam : hocce sacrum pignus suæ devotionis Radulphus asservandum tradidit basilicæ Solesmensi a suis prædecessoribus fundatæ olim ac magnificentissime dotatæ [1]. »

Dom Guépin, dans sa brochure *Solesmes et Dom Guéranger* [2], précise ainsi la personnalité du donateur : « Ce fut sans doute, dit-il, Robert IV de Sablé qui prit la croix en 1158 et acquit en Orient une grande renommée. Il y commanda la flotte de Richard Cœur de Lion, roi d'Angleterre, et parvint à la dignité de grand-maître de l'Ordre des Templiers. Il aurait acheté à grand prix l'Épine aux Grecs de Constantinople. » Malheureusement comme j'ignore sur quels documents s'appuye Dom Guépin pour parler d'un apport de Constantinople, sous Manuel Paléologue, je n'ose me prononcer entre Dom Germain et lui.

La fête de la Sainte-Épine se célèbre à Solesmes le Lundi de Pâques.

Tournemire. — L'origine hiérosolymitaine de l'Épine de Tournemire a été établie par Riant, qui communiquait aux Antiquaires de France, le 13 avril 1882, une lettre que M. A. Chassaing, juge au Tribunal du Puy, venait de découvrir dans le ms. lat. 12663 de la Bibliothèque Nationale.

Cette lettre était adressée le 19 avril 1704, par Dom Claude Berras, originaire d'Auvergne et Bénédictin de Saint-Michel en l'Herm, à Mabillon, qui l'avait chargé d'une sorte de mission littéraire pour l'Auvergne.

Riant en extrait :

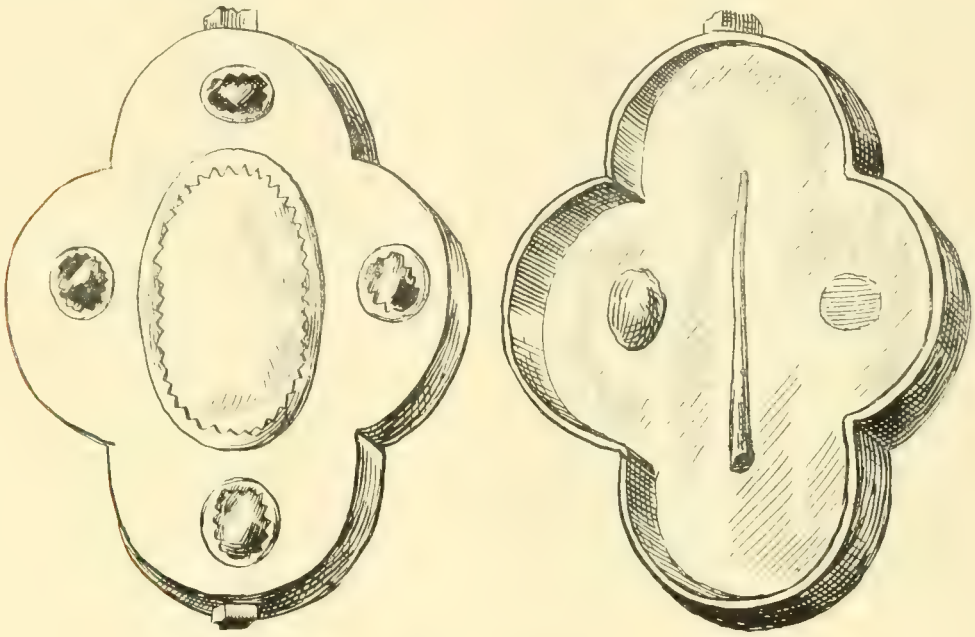
« F° 756.... J'ay aussi appris de mon père qu'à trois lieues d'Aurillac, le seigneur de Tournemire, ancienne maison dont sont sorties mes deux ayeulles paternelle et maternelle, lui avoit montré un vieux manuscrit,

1. *Cartulaire de Saint-Pierre de Solesmes*, p. 431.
2. *Bulletin de la Société des Antiquaires de France*, t. XLIII, p. 205.

dans lequel il avoit conté jusqu'à trois cents feuillets de parchemin, contenant une histoire de la guerre sainte du tems d'Urbain II, composée en latin par un moine de l'abbaye d'Aurillac, qui suivit Rigald de Tournemire, qui apporta de Jérusalem une sainte épine, qu'on voit encore aujourd'huy et ensanglantée les Vendredis Saints, enchassée dans une pierre précieuse, au pied d'une ancienne croix, où le nom et les armes de ce Rigald sont gravés. Tous les gentils hommes du païs assistent à une procession solennelle qu'on fait tous les Vendredis Saints, portant sur leurs habits une croix de drap rouge en mémoire de la Croisade. Nous avons même dans notre communauté un religieux du païs qui recouvra à l'âge de sept ou huit ans la vuë en se faisant appliquer ce jour-là la pierre précieuse où est enchassée la Sainte Épine, sur l'œil gauche dont il voit parfaitement bien depuis. Mon père m'a dit que cette maison ayant eu des affaires on ne sçavoit [ce] qu'étoient devenus les papiers, mais j'ay appris qu'on pourroit apparemment trouver ce manuscrit chez quelqu'un des gentils hommes conseigneurs aujourd'huy de Tournemire. »

Or Riant ajoute: cette lettre relate trois points intéressants :

1° L'existence, vers 1704, à Tournemire, près d'Aurillac, d'une relique rapportée d'Orient.



Reliquaire de Tournemire.

2° La coutume d'une procession où la noblesse du pays revêtait encore, au XVIIIe siècle, les insignes de la Croisade.

3° La conservation jusqu'à cette date d'un récit de la 1re croisade, rédigé par un témoin oculaire, d'une étendue exceptionnelle.

Malgré les recherches qu'il a fait faire dans le pays, Riant n'a pu retrouver ce manuscrit.

Le souvenir de la procession est tout à fait perdu.

Mais la relique est conservée, et je dois à l'extrême amabilité de M. de La Tour, le savant conservateur du cabinet des médailles, le dessin de son reliquaire, qui porte en lui-même parfaitement sa date du XIIe siècle.

Troyes. — Si, pour l'origine byzantine des Épines de Troyes, nous en sommes réduits aux suppositions même les plus plausibles, mais qui ne sont pas, à proprement parler, des documents, nous lisons

dans le Catalogue de Saint-Étienne du XVIe siècle, un passage qui nous fait connaître le donateur des Épines de la collégiale.

« Ce sont les saintes reliques estans en leglise Sainct Estienne de Troyes, que le vaillant comte Henry, fondeur d'icelle eglise et plusieurs autres seigneurs ont laissées et données à la dicte église. »

« ..... Item des espines de sa saincte Coronne, et grant foyson de la vraie Croix en nobles joyaux (1). »

Ce sont assurément les Épines que nous trouvons dans l'inventaire de 1319 (2).

« Item de Spinis Corone Domini in quodam vase de cassidonio gemmato, ornato inferius et superius de auro, involuto in cendallo. »

Henri I, le libéral comte de Champagne, fonde la collégiale en 1175, il meurt en 1182 ; nous n'ignorons pas son expédition en Terre Sainte en 1179, et nous savons qu'il en rapporta de précieuses reliques (3). Mais si leur énumération n'a pas été conservée, alors que des chartes subséquentes nous font connaître d'où venait le morceau du saint Suaire, le fragment du bras du prophète Élisée, la dent de saint Lazare, les dents de sainte Geneviève, les reliques de saint Potentien, les dents de saint Pierre et la côte de saint Thomas, les Épines et la vraie Croix semblent naturellement avoir été rapportés de Palestine.

Pampelune. — On a vu plus haut (4) la tradition sur laquelle s'appuyait Moret pour indiquer l'origine des deux Épines de Pampelune. L'une avait été donnée par saint Louis à Thibault II de Champagne, roi de Navarre, lors de son mariage avec Isabelle de France ; l'autre aurait été rapportée par Thibault le Père, d'un voyage à Jérusalem ; origine très vraisemblable, lorsqu'on sait les nombreuses expéditions en Terre Sainte auxquelles prirent part les comtes de Champagne.

1. Nioré (L'abbé Ch.), *Inventaires des églises de Troyes*, t. II, p. 272.
2. *Ibid.*, t. II, p. 5.
3. *Ibid.*, p. CII.
4. Voir aux Épines de Paris, 1266.

Florence. — Bien nombreuses sont les Épines qui étaient vénérées à Florence. Richa en énumère quarante-quatre. Mais nous n'avons l'origine que de la relique d'une seule église, les sept Épines de Saint-Pierre le Majeur (1).

« Tornando noi a S. Pier Maggiore, sette spine del Signore sono la prima adorabile reliquia, che ci si presente, chiuse essendo in un ricco reliquiario di argento, fatto dal marchese Luca degli Albizzi e furono portate di Gerusalemma nel 1300 ed alla Badessa di San Pier Maggiore donate da Lando degli Albizzi, le quali spine primo stavano in cornu epistolæ dell' altar maggiore nella capella di S. Niccola ornata di pitture a fresco, continenti storie de' personnagi di questa famiglia ».

Venise, Saint-Blaise. — Riant a donné (2) d'après Cornelius, l'histoire de la relique de Saint-Blaise de Venise. Georges Todesco a certainement cru devoir entourer d'une auréole très mystérieuse l'Épine qu'il rapportait de Jérusalem en septembre 1378.

Il est réellement invraisemblable que Charles V (1364-1380) ait eu l'idée de détacher du trésor de la Sainte-Chapelle, quatre Épines pour les envoyer par son neveu aux Saints Lieux : comment aussi Todesco a-t-il pu en enlever une sur le cadavre du neveu du Roi ; comment enfin se fait-il qu'elles ne fussent même pas enfermées dans un reliquaire portatif? L'authentique qui les aurait entourées, signifiait-il d'ailleurs quelque chose? « *Nepos charissime, spinas meas per Christi amorem et meum commendatas habe.* » Il ne reste assurément de ce témoignage

1. Richa (Giuseppe), *Notizie istoriche delle chiese fiorentine*, Firenze, 1754-62. In-4°, t. I, p. 137.
2. T. II, p. 165.

qu'une chose certaine, le don en 1378 par Georges Todesco à Saint-Blaise de Venise, d'une Épine qu'il rapportait d'un pèlerinage à Jérusalem.

Montfleury. — Au moment de partir pour la Terre-Sainte, le dauphin Humbert II offrait le 27 avril 1347 son château de Montfleury aux Dominicains dont cinq venaient de Poissy et cinq d'Estavayer. La Dauphine, qui l'accompagnait dans son pèlerinage, ne devait pas revenir ; elle meurt à Rhodes. Humbert douloureusement frappé, abandonne définitivement, en 1349, le Dauphiné au roi de France, prend l'habit de Saint-Dominique et fait profession, dans la ville d'Avignon, entre les mains de Clément VI, l'an 1351, le jour de Noël. Mais avant de quitter la vie du monde, il remet à sœur Jeanne de Lignières, sa parente, prieure du couvent qu'il avait fondé à Montfleury, une Épine de la couronne du Christ.

Reliquaire de Montfleury.

Les comptes de la sacristie témoignent des offrandes faites à la sainte Épine, dont l'attouchement guérit les yeux malades, à dater de 1353.

Comme c'est au retour de son expédition en Terre Sainte, il semble absolument admissible que c'est une Épine rapportée par lui-même, qu'Humbert II offre aux religieuses : le tube de cristal, dans lequel le Dauphin l'avait enfermée, fut religieusement conservé, et, lorsqu'en 1414, sous le prieuré de sœur Luc de Bellecombe, une religieuse, sœur Blanche Dondieu, donne quinze florins pour un reliquaire afin que la sainte Épine y fût plus religieusement tenue, on n'eut garde de la sortir de son enveloppe de cristal. En 1455 le 14 avril, un incendie consumait le monastère et détruisait toutes les archives ; l'authentique disparaît à cette époque, mais l'Épine fut sauvée. En 1477, lors de l'ouverture de la nouvelle chapelle, Aymare de Beauvais, prieure, parle du reliquaire de 1454, qui subsiste jusqu'au XVIIe siècle, date à laquelle sœur Angèle du Colombier, prieure (1653-1656), fit exécuter par Eynardon, orfèvre de Grenoble, l'ange qui tient de ses deux mains le canon de cristal offert par Humbert II.

Le Puy-les Baronies. — Si on admet l'origine palestinienne de l'Épine de Montfleury, l'Épine du Puy ne saurait en être séparée. C'est une de celles que Danzas [1] prétendait venir de saint Louis ; mais ici encore il ne s'appuye sur aucune preuve. Au contraire le dauphin Humbert II aimait beaucoup ce couvent : et il lui donna une relique de la vraie Croix dans un beau reliquaire avec une Épine de la Couronne.

1. T. III, p. 429.

Grand-Saint-Bernard, 1397. — Dans le *Nécrologe* de la maison du Grand-Saint-Bernard on lit :

« Prions pour le Réverend Messire Ayme de Sicalsi, patriarche de Hiérusalem, archevesque de Taraintaise, lequel comme grandement zelé et porté d'ardente dévotion envers les dictz hospitaliers [de Saint-Bernard] apporta de ces saincts Lieux de Hierusalem ainsi que nous voyons, une espine de la couronne de N.-S. Jesus-Christ et la donna à la dite cénobiale église St-Bernard, laquelle y est encore enchassée a présent et enclose en un christal entouré et orné d'un reliquaire d'argent doré d'ascais belle façon. »

L'inventaire du trésor de la vénérable église prévôtale du Grand-Saint-Bernard, dressé en 1666, signale ainsi la relique :

« IV. Une espine de N.-S.

Item. Un autre reliquaire d'argent doré ayant un christail tramé dans lequel est enclose une sainte Épine de Nostre Seigneur Jésus Christ et en bas une corone d'argent doré représentant celle des espines et au-dessus une croix avec son crucifix, le tout d'argent ayant une coronne travaillée en canatille. »

Aymon de Séchal, dont il est ici question, prévôt du Mont Joux (1374-1395), mérita en 1387, le titre de patriarche de Jérusalem pour sa défense des Arméniens pendant la croisade contre les Turcs. Avec ce titre honorifique, il eut l'administration de l'église de Saint-Pons de Thomières, ville épiscopale du Bas Languedoc. Nommé, en 1397, archevêque de Tarentaise, par Boniface IX, il donna à l'église du Grand-Saint-Bernard, l'Épine dont il vient d'être parlé et sa croix archiépiscopale ([1]).

Olmutz, commencement du XVe siècle. — Il a déjà été question d'une des Épines d'Olmutz, que nous avions trouvée dans l'inventaire de 1413, et qui avait été donnée par l'évêque Robert (1201-1240) ; une seconde provenait d'un roi de Hongrie, mais sans qu'il soit fait mention de son origine ; nous lisons enfin dans le même inventaire :

« Item, de Spina Domini, in cristallo, ad longitudinem unius digiti secret. domini Wenceslaï, Patriarchæ Antiocheni, gubernatoris ecclesie Olomucensis sigillati, quam idem Dominus Patriarcha ad dictam Olomucensem ecclesiam noviter dedit et donavit » (p. 148-150).

Wenceslas était en 1398 chancelier de Wenceslas VI, roi de Bohême : il vivait encore en 1409 : le texte de l'inventaire

Reliquaire du Grand-Saint-Bernard.

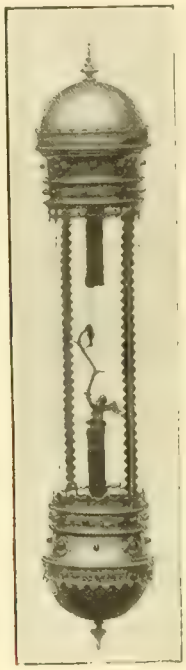
autoriserait presqu'à croire qu'en 1413 il était encore vivant, puisqu'il a donné l'Épine *noviter*. Il est, je crois, permis de supposer qu'une Épine offerte par le patriarche d'Antioche venait de Terre-Sainte.

Wevelghem, 1561. — Gramaye rapporte que la branche d'épine, vénérée aujourd'hui à Wevelghem, aurait été rapportée par Nicolas du Puis, chevalier de Jérusalem, qui l'aurait donnée à l'abbaye en 1561.

1. Je dois ces renseignements à l'érudition de Mgr E.-P. Duc, le savant historiographe du diocèse d'Aoste.

D'un autre côté, il existe un document de 1574, qui atteste que les demoiselles de Landas avaient reçu cette relique en héritage de leur père Simon de Landas, seigneur d'Yvregnies, et qu'après l'avoir placée dans un riche reliquaire, elles l'avaient confié à la garde de leur sœur Catherine, religieuse de l'abbaye de Wevelghem.

En 1578, les Gueux dévastèrent l'abbaye; l'Épine fut sauvée par une religieuse, mais brisée, comme nous la voyons actuellement.



Reliquaire de Wevelghem.

En 1808 la dernière abbesse de Wevelghem en fit don à la paroisse de Wevelghem (1).

Cette Épine ne doit donc être considérée comme étant d'origine Palestinienne qu'avec toutes les réserves *nécessaires*.

1. Coulon (L'abbé A.-M.), *Histoire de Wevelghem, de son ancienne abbaye et de sa précieuse relique de la sainte Épine, d'après des documents authentiques*, Bruges, 1890, in-8°.

Citta di Castello. — Le savant auteur de l'*Arte a Citta di Castello* (1), M. Magherini, a bien voulu me communiquer les renseignements suivants sur les deux Épines de Citta di Castello.

Dans une très rare plaquette de Nicolas Barbioni, *Diario per sapere tutte le feste che si celebrano nelle cinquanta tre chiese di Citta di Castello* (2) on lit :

« Che nel Venerdi Santo nella chiesa delle monache di S. Egidio si adorano assieme con il legno della santa Croce, due miracolose spine della corona di N. S. »

« Muzi, dans ses « *Memorie ecclesiastiche di Citta di Castello* (3), donne l'origine de ces deux Épines. » On conserve au monastère de S. Egidio deux Épines de la Couronne du Seigneur, qui sont renfermées dans un reliquaire dont parle Massini, dans sa « *Scuola del Cristiano*, C. 226. » D'après le procès-verbal de Francesco Ignatio Lazzari, chancelier épiscopal, dressé le 17 août 1693, « D. Anna Maria Teresa Dufalini, âgée de quatre-vingts ans, religieuse professe depuis 65 ans environ, atteste qu'il y avait dans la chapelle du Rosaire, deux Épines de la Couronne du Sauveur, quand elle y vint vers l'âge de sept ans. Elle avait entendu dire qu'elles y furent déposées par un P. Servite, qui habita Jérusalem et les Lieux Saints, et qui, devant aller à un chapitre de son Ordre, les avait confiées à la garde de deux moines di Casa Orsini ; et comme depuis cent ans il ne les avait pas reprises, elles étaient demeurées au monastère. Ces Épines fleurissaient le Vendredi saint : deux religieuses, D. Archangela Palmizzier, D. Lucrezia Bianchini le certifièrent. »

F. de Mély.

(A suivre.)

1. Citta di Castello, Lapi, 1898, in-4°.
2. Todi, Galassi, 1687, p. 132.
3. Citta di Castello, Donati, 1843, t. V, p. 67.

Le trésor de l'église St-Ambroise à Milan [1].

IV. — Le Missel du couronnement (1395).

1. Ce missel, qui porte la date de 1395, est écrit sur vélin et enluminé de miniatures artistiques. Il a été fait pour servir au couronnement des empereurs, lorsqu'ils venaient recevoir à St-Ambroise la couronne de fer [2], conformément au cérémonial publié par Muratori, d'après un ancien manuscrit [3]. Ferrario énumère ainsi les cérémonies du couronnement qui eurent lieu dans la basilique ambrosienne, laquelle remplaça parfois à cet effet Pavie et Monza : Othon Ier, en 961; Henri VII et la reine Marguerite, en 1311; Louis de Bavière en 1327 [4]; Charles IV en 1355.

Les deux miniatures reproduites par Ferrario sont donc très voisines de cette dernière date. Au fond de l'abside, couverte de précieuses tentures, est dressé un trône, dont le large siège et le degré unique sont couverts de tapis; un dossier en étoffe rejoint le dais, qui est de forme rectangulaire. Un homme barbu, en riche costume, sans doute le duc de Milan, pose une couronne fermée sur la tête de l'élu, dont le manteau est rehaussé d'un chaperon d'hermine. Tout autour se tiennent les seigneurs de la cour, et, près du marche-pied, sont debout les deux porte-étendards : celui de droite arbore, au sommet de sa lance une bannière à l'aigle impériale de sable [1], et celui qui lui fait face à gauche, une bannière aux armes des Visconti, écartelées d'un sautoir cantonné de quatre fleurs de lis. Derrière ce dernier un gentilhomme, richement costumé, brandit le glaive impérial, insigne de la dignité suprême et, de l'autre côté, un scribe écrit sur ses genoux le procès-verbal officiel qui lui est dicté par le notaire impérial [2].

Au-dessous du chœur, à un plan inférieur, on voit l'autel, divisé par panneaux historiés. Au milieu est dressée sur un pied une croix pattée, en avant de laquelle est un calice. Du côté de l'épître, un coussin est accompagné d'un chandelier bas, formé d'un disque, porté sur cinq pieds et duquel sort une douille où est planté le cierge : telle est l'origine du bougeoir, insigne de la dignité épiscopale. Ces sortes de chandeliers se nommaient *mestier* [3] au moyen âge. Du

1. Quatrième partie, voyez la 4me livr., p. 306 ; la 6me livr., p. 502, 1899 et la 2me livr., p. 116, 1900.

2. La couronne d'argent s'imposait à Aix-la-Chapelle, la couronne de fer à Monza ou à Milan et la couronne d'or à Rome.

3. *Anecd. latin.*, t. II, p. 328.

4. Dans la cathédrale d'Arezzo, un bas-relief représente ce couronnement. Il fait partie du tombeau de l'évêque Guido Tarlati et est ainsi signé et daté : ✠ HOC ⁝ OPUs ⁝ FECIT ⁝ MAGISTE ⁝ AGUSTINUs / MAGISTE ⁝ ANGELUs ⁝ DE SEN(*is*) · M · CCC · XXX · L'autel n'a d'autres ornements qu'un calice et une couronne. L'évêque lui tourne le dos : en chasuble et mitre, il pose une couronne sur la tête de l'empereur, agenouillé devant lui et mains jointes. L'impératrice suit, attendant son tour. Le clergé, coiffé de la barrette, se groupe près de l'autel. Le cortège impérial se compose d'hommes d'armes et de deux trompettes.

1. Cet étendard et ces cavaliers rappellent les beaux vers de Dante dans le *Purgatoire* :

« Dintorno a lui parea calcato e pieno
Di cavalieri, e l'aquile nell' oro
Sovr' essi in vista il vento si movieno. »

2. Ces rouleaux se nommaient, au moyen âge, *rôles lettrés;* dans les monuments, des lettres sans suite y sont figurées, simplement pour indiquer de l'écriture.

« Item, un autre fremail d'or roont seins le chief, où il a un gros saffir et dix pelles et deux diamans, et sur le roont six assiettes de pelles chascune de quatre, et entre deux assiettes un diamant et six balaiz à l'environ et ou milieu un chien tavelé qui tient un roole lettrey. » (*Inv. de la reine Jeanne*, 1360, n 149.)

3. Le *mestier* différait du chandelier en ce qu'il ne com-

côté de l'évangile est un autre coussin (1), sur lequel est posé un missel ouvert : l'archevêque, mitré, crossé et vêtu de la chasuble, y lit les prières liturgiques. Il est accompagné d'un clerc en surplis, tenant la croix archiépiscopale, de forme pattée, semblable à celle de l'autel et plantée sur une hampe terminée par une boule. Des bourgeois se groupent autour de l'autel et expriment la foule qui assiste à la cérémonie.

La scène se passe dans la nef, ce qu'indiquent les deux colonnes actuellement existantes, et qui ont pour but de mettre en regard l'Ancien et le Nouveau Testament. Sur l'une, à droite, se dresse le serpent d'airain (2) et, sur l'autre, une croix pattée. Actuellement, les deux symboles sont placés en sens inverse. En avant de l'autel sont groupés cinq hommes d'armes, casque en tête, appuyés sur leurs lances.

Une autre miniature montre l'exhibition faite au peuple, en dehors de l'église, sur une place plantée d'arbres et décorée de tentures. Un échafaud est dressé, et l'on y accède par un escalier étroit, placé en avant (3). La partie antérieure est garnie d'une palissade, derrière laquelle se tiennent des soldats armés. Au fond, sous un dais à dossier, se tiennent debout, mais beaucoup plus grands que tous ceux qui les entourent, l'empereur couronné et, à sa droite, celui qui lui a imposé la couronne; tous les deux sont drapés dans de grands manteaux qui leur cachent les bras. Les mêmes étendards sont tenus, à droite et à gauche, au milieu des seigneurs de la cour. En avant, l'archevêque, vêtu pontificalement et suivi de son clerc porte-croix, est assisté d'un évêque, également mitré et crossé, et d'un autre évêque qui prononce une allocution. A sa droite, un gentilhomme montre l'acte du couronnement auquel pend un sceau ; de l'autre côté, un autre gentilhomme tient le glaive impérial. Le notaire (1) dicte à son clerc le procès-verbal de cette seconde fonction. Autour de l'estrade sont des soldats et des seigneurs à cheval, puis des hommes de toutes conditions. Des cavaliers soufflent dans des trompettes à pennon armorié ou frappent sur des tambourins. Dans un coin du tableau, on voit les religieux cisterciens de l'abbaye sortant de leur couvent pour assister à la fête.

portait pas de pointe (V. ce mot dans le prospectus du *Glossaire archéologique* de Victor Gay).

1. Dans le Napolitain, on a conservé l'usage des deux coussins pour la messe.

2. Notre-Seigneur dit lui-même dans l'Évangile : « Et sicut Moyses exaltavit serpentem in deserto, ita exaltari oportet filium hominis ut omnis qui credit in ipsum non pereat, sed habeat vitam æternam » (S. Joann., III, 14-15). Sur le calice de Hildesheim, qui est du XIIIe siècle, on lit cette légende autour de la scène du serpent d'airain, arboré par Moïse et montré au peuple :

Hoc Xpistus in angue notatur in cruce dum patitur.

Biraghi, *I tre sepolcri*, p. 94 et suiv., explique le symbolisme de la croix et du serpent, en citant Ennodius, poète du Ve siècle :

« Occisor mortis, dux vitæ, planta salutis,
Aspice, nunc serpens ecce venena fugat.
Et quod supplicii species et mortis imago
Iam fuerat miseris, est mihi certa salus. »

3. Cet échafaud se nommait *théâtre*, au moyen âge, comme il résulte de ces deux textes de l'an 1117, extraits de l'*Histoire de Milan :* « Jordanus... coram ipsa sinodo theatrum ascendit... et elevatus ab ipso apostolico, gratiam et virgam pontificalem in ipso theatro suscepit. » — « Archiepiscopus et consules duo theatra constituerunt, in uno archiepiscopus cum episcopis et abbatibus et ecclesiarum prelatis stetit et sedit, in altero consules cum viris legum et morum peritis. » (*Hist. Mediolanen.*, ap. Pertz, t. XX, p. 39.)

1. Le notaire était souvent, en Italie, un ecclésiastique, comme il résulte de ces trois textes : « Ad me venire feci presbiterum Ambrosium Baffo, plebanum ecclesie sancti Pauli Venetiarum et notarium » (*Testament du peintre Jacobello del Fiore*, Venise, 1439). — « Ad me vocare feci presbyterum Aloysium Natalem, plebanum ecclesie sanctorum Ubaldi et Agathe, Venetiarum notarium, ipsumque rogavi ut meum scriberet testamentum. » (*Testament de Palma Vecchio*, Venise, 1528). — « Ad me vocare feci presbyterum Aloysium Schinelli, quondam domini Petri, ecclesie Sancte Marie Formose presbyterum titulatum, et Venetiarum notarium, ipsumque rogavi ut hoc meum ultimum testamentum scriberet. » (*Testament de Benoît Bordone*, Venise, 1529.)

2. L'usage du coussin pour appuyer le missel a été général au moyen âge. Le VIe Ordre Romain contient cette rubrique : « Itaque perfecto evangelio, accipiat archidiaconus pulvinar et evangelium a diacono. » L'évangéliaire était donc posé sur un coussin à l'ambon (1).

Les inventaires en font souvent mention : « Pulvinar opertum de albo filo nodato » (*Inv. de St-Paul de Londres*, 1295).

« Item, un petit coussinet viez et mauvais, à mettre le messel sur l'autel » (*Inv. de Jeanne de Presles*, 1347, n° 15).

« En la chapelle... trois quarriaux, dont il y en a un couvert de cendal et l'autre de trippe à eschequier de plusieurs couleurs, et l'autre de baudequin, tout despécié. Prisés ensemble 4 s. p. » (n° 71). — « Cinq quarreaulx, les troys ronds et de cuir, l'autre couvert de trippe à eschequier de plusieurs couleurs, et l'autre couvert de baudequin. Tels quels, prisés ensemble 2 s. p. » (N° 75) (*Inv. du chan. Cardonnel*, 1438).

« Un missalet vell. Item un coxinet de xamelot vermell » (*Inv. de D. Salv. d'Aragon*, 1480, ap. *Hist. patr. mon.*, t. XII, p. 127).

« Plus deux orilliers d'autel » (*Inv. du « surint. Foucquet*, 1661).

« Deux coussins ; trois coussins en noir, « deux en bleu ; six coussins verts brodés « en laine » (*Inv. de Bourbourg*, 1790).

3. Comme il a été question plus haut du serpent d'airain, je crois opportun de m'y arrêter un instant, ne fût-ce que pour nier son authenticité, car il est écrit au IVe livre des Rois (XVIII, 4), qu'Ézéchias détruisit l'original pour mettre fin à un culte idolâtrique : « Ipse dissipavit excelsa et contrivit statuas et succidit lucos confregitque serpentem æneum quem fecerat Moyses, siquidem usque ad illud tempus filii Israël adolebant ei incensum. » L'original n'existe donc plus, et il faut considérer comme une légende l'assertion d'un manuscrit du XIVe siècle, qui raconte que « Ambrosius portavit (de Rome, croit-on), serpentem Mosaycum Mediolani, qui nunc est in sua ecclesia. »

Recueillons ce qu'en a dit Millin :

On voit aussitôt, à gauche (dans la nef de St-Ambroise), la colonne qui porte le fameux *serpent d'airain*, à l'occasion duquel on a émis des idées si diverses : il est certain que le vulgaire le regarde comme le serpent d'airain que Moïse avait élevé dans le désert ; quelques auteurs milanais ont eux-mêmes avancé cette opinion (1) ; d'autres se sont contentés de croire qu'il a été seulement fait avec le même bronze qui avait déjà servi à la fabrication de ce serpent (2). C'est sur cette croyance qu'est fondée la superstition des femmes qui conduisent dessous leurs enfants, pour qu'ils soient délivrés des vers, et principalement des lombrics qui les incommodent (3). Mais il est faux que les Milanais aient jamais rendu un véritable culte à cette image. Les hommes d'une piété éclairée ne partagent point ces erreurs ; saint Charles condamna cet usage, et les plus habiles théologiens l'ont imité. Cependant on croit que ce serpent a été apporté de Constantinople par l'archevêque Arnolphe II qu'Othon III avait envoyé en 1002 à l'empereur de Constantinople, et qu'il le déposa dans l'église de Saint-Ambroise (4), où il est probable que l'antiquité et la sainteté de ce symbole étaient consacrées par quelque antique tradition, autrement Constantin VIII n'aurait pas fait un pareil présent à cet archevêque à qui il voulut donner une marque d'honneur ; on peut donc présumer que ce serpent était en effet regardé comme le serpent de Moïse.

Son corps forme un anneau comme celui du serpent consacré à Æsculape sur les médailles des villes où ce

1. « Cette chaire (de St-Ambroise) a été faite avec les mêmes matériaux que la précédente et sur le même modèle, vers la dernière année du XIIe siècle, sous la direction de Gulielmo da Pomo, alors surintendant de cette église, ainsi que le dit l'inscription qu'on lit sur ce monument (Millin, *Voyage dans le Milanais*, t. I, p. 168). *Gulielmus de Pomo superstes hujus ecclesiæ hoc opus multaque alia fieri fecit.*

1. « Bosca, *De Serpente æneo. Mediol.*, 1673, in-8°; Sigon., *Annal. Eccles.*, ed. Sassi, ann. 971. »

2. « Marangoni, *Delle cose gentilesche*, c. IV. »

3. « Comme le dit Prideaux, *Hist. des Juifs*, l. I, p. 30, édit. de Paris. »

4. « Arnolph., *Stor. script. rer. Ital.*, IV. »

dieu était honoré : on pourrait croire que ce bronze a été détaché de quelqu'un de ses temples, mais sa tête n'a point de crête. Il n'a pas le grand style qu'on trouve sur les monuments grecs : tout annonce dans cette figure la décadence de l'art. Je crois donc que les chrétiens d'Orient firent ce serpent avec le bronze d'un serpent consacré à Æsculape, et qu'ils croyaient être celui que Moïse avait élevé : ils donnaient alors à ce symbole un sens différent de celui que lui appliquaient les idolâtres ; c'était pour eux le signe de la défaite du démon (1), de la présence divine (2), de la croix (3), et du Christ lui-même (4). L'antique croix qui est en face du serpent sur un pilastre, est relative à la première signification que j'ai indiquée. Ce serpent a des yeux d'émail blanc, et une langue triangulaire mobile ; il est fixé sur un chapiteau de marbre des bas temps, qui est porté lui-même par une colonne de granit de l'île d'Elbe (Millin, *Voyage dans le Milanais*, t. I, p. 165).

V. — Livres de chœur (XVe siècle).

Les livres de chœur, de format in-folio, qu'on voit tous les jours sur le lutrin, sont au nombre de sept. Leur vélin, noté en notation carrée et écrit en gothique brisée, est enrichi de charmantes miniatures, dont il serait important pour l'iconographie de faire le relevé complet. Je regrette de n'en avoir pas eu le temps. Le style est celui de la seconde moitié du XVe siècle : on y trouve toutes les délicatesses et originalités de la renaissance à ses débuts.

L'un d'eux porte cette mention qu'il a été exécuté par les soins du prévôt de la collégiale, Jacques Marliano de Carsenzago et par lui dédié, en 1491, à la Vierge Marie :

Alme Virgini Marie Iacobus Marlianus Carsenzagi præpositus ne debiti deessent orationum cantus hunc librum devotissimus dicavit. 1491.

1. « Aringhi, *Rom. subterr.*, II, 705. »
2. « *Soyez prudents comme le serpent*, dit S. Matthieu, X, 16. »
3. « Voy. Gretser, *Decruce*, I, 1, 45, p. 71 ; Bozio, III, XVI. »
4. « Ennod., *Epigramm.*, VIII. Voy. Sirmond, I, 1116. »

VI. — La Châsse des SS. Innocents (XVe siècle).

1. Largeur : 0m 35 ; longueur : 0m 60 ; hauteur des bas-reliefs : 0m 17 ; hauteur totale : 0m 22.

Cette châsse (1) a la forme d'un coffret rectangulaire (2) dont tous les côtés, moins la partie supérieure, sont historiés. Quatre lions en bronze doré la soulèvent : ils sont placés obliquement aux quatre angles, comme on disposait alors les contreforts dans les églises. Fièrement appuyés sur leurs pattes robustes et la tête encadrée dans une crinière abondante, ils ont l'œil farouche et la bouche menaçante. Évidemment, ils doivent se prendre ici en mauvaise part et personnifier les persécuteurs cruels qui mirent à mort les SS. Innocents ; mais leur rage, qui put sévir un instant, est devenue impuissante après le triomphe auquel ils assistent forcément, comme les captifs ou les trophées dans l'art antique.

La partie inférieure du coffret présente, comme ornement, une torsade et une dentelle à jour, qui se compose d'une série de fenêtres tréflées ; un trèfle plein prolonge le meneau et ajoute des dents à cette découpure métallique.

2. La face principale offre six compartiments, séparés par des parcloses, analogues à celles des stalles et dont les trois étages portent des clochetons. Les sujets se lisent de droite à gauche, j'entends la droite du spectateur.

Nativité. Une étoile brille au ciel, au-dessus d'un massif carré percé d'une porte

1. Le photographe Rossi, de Milan, a exécuté une belle et grande photographie de cette châsse, qu'une étiquette dit à tort du XIVe siècle, tandis qu'il est certain qu'elle accuse la fin du style gothique.
2. L'Inventaire de la cathédrale d'Aix (1533) enregistre un coffret d'argent doré et émaillé : « Item, quedam parva capsa argentea deaurata, habens circumcirca decem et octo imagines exmalhatas, infra sunt certe reliquie. »

et d'une fenêtre, que l'on peut prendre pour l'entrée de la ville de Bethléem. Sur le côté se dresse une colline, fortifiée à son sommet. Un bœuf et un âne, poussés par un ange qui les frappe avec un bâton, en descendent la pente pour se rendre au lieu même de la naissance du Sauveur. Marie, voilée et nimbée, est assise sur le rocher : le sol est parsemé de feuillages. Elle presse dans ses bras et contre son sein son fils qu'elle a lié de bandelettes et dont le visage seul est apparent. La Vierge est plus âgée qu'on ne la fait d'habitude : on lui donnerait ici au moins une quarantaine d'années. S. Joseph se tient à sa droite : assis, il s'accoude sur ses genoux et croise ses bras sur lesquels il pose sa tête, comme emporté par le sommeil et la fatigue : il a laissé croître sa barbe et est coiffé d'un chapeau d'étoffe.

Visite des mages à Hérode. Hérode, assis sur son trône, couronne en tête, écoute les mages qui lui parlent. Sa main droite tient une espèce de sceptre, et sa gauche gesticule. Près de lui est un de ses courtisans, jeune homme à la figure imberbe, coiffé d'une toque. Les mages représentent trois âges différents : l'adolescence, la maturité et la vieillesse. Ils sont vêtus uniformément d'une tunique, fixée à la taille par une ceinture : le plus jeune se drape en outre dans un ample manteau et porte des bottes molles. Leur couronne, comme celle d'Hérode, consiste en un bandeau fleuronné.

Les mages. Tous les trois se sont mis en marche. Le dernier en âge et aussi le plus pressé montre de l'index de la main gauche la colline de Bethléem qu'ils doivent gravir et dont les pentes sont couvertes d'arbres. Son costume fort riche comprend, en plus des mêmes bottes, un haut-de-chausses boutonné sur le côté, un justaucorps avec manches pendantes et traîne flottante en manière de manteau. Au ciel brille l'étoile miraculeuse qui guide leurs pas.

Adoration des mages. Au fond, une porte de ville, en avant de laquelle on voit les têtes du bœuf et de l'âne. Marie, voilée, est assise sur le rocher et tient à deux mains, assis sur ses genoux et entièrement nu, son fils dont la chevelure est frisée. Le plus ancien des mages, qui s'est humblement agenouillé, lui baise le pied : il a respectueusement ôté sa couronne, afin de mieux attester sa vénération. Joseph, assis plus bas que la Vierge, prend le vase que le mage vient d'offrir. Cette fois il est nimbé, chaperonné et sandalé : il regarde attentivement l'offrande des autres dons que les mages, debout, tiennent dans des espèces de reliquaires, ajourés et terminés en pyramides écourtées. Dans le lointain on aperçoit des serviteurs, montés sur des chevaux.

Massacre des Innocents. Hérode, sur son trône, le sceptre en main, la couronne au front, ordonne le massacre. Sa cour est représentée sommairement par un personnage coiffé d'une toque. Deux soldats, bardés de fer, casque en tête, s'apprêtent à frapper deux petits enfants nus qu'ils ont saisis, l'un par le bras et l'autre par la jambe. Une tête et une main gisent déjà à terre. Comme Hérode ne s'attaquait qu'à ceux qu'il croyait pouvoir lui porter ombrage, le sexe d'un des enfants est fortement indiqué. En arrière, on aperçoit deux mères : l'une est triste, au point d'avoir les yeux hagards; la seconde pousse des cris et lève vers le ciel des bras éplorés.

Fuite en Égypte. En perspective, l'on voit une chaîne de montagnes plantées d'arbres dont les deux sommets opposés sont munis de fortifications. La Vierge, chaussée et nimbée, serre dans ses bras son fils emmailloté. Elle est assise de côté sur un âne

qui chemine lentement. S. Joseph suit, en tunique et manteau; il est barbu, chaperonné, nimbé et chaussé.

3. Un des petits côtés, celui de gauche, comprend trois scènes distinctes : S. Pierre et S. Paul; tous les deux ont le front chauve, avec une simple mèche en avant. La barbe de S. Pierre est arrondie, tandis que celle de S. Paul est pointue : celui-ci tient aussi un livre fermé. La tradition relativement à la physionomie des deux apôtres, commence donc à s'altérer.

Un évêque, sans nimbe, mais bénissant et vêtu pontificalement, est accosté d'une vieille femme qui tient un livre. Quoique aucun attribut ne les caractérise particulièrement, je ne puis, à cause de leur rapprochement qui ne doit pas être fortuit, m'empêcher d'y voir S. Augustin, évêque d'Hippone, et sa mère Ste Monique (1), à moins que ce ne soient S. Ambroise et sa sœur Ste Marcelline, ou encore S. Benoît et Ste Scolastique.

S. François d'Assise (2), nimbé, sa tunique ceinte d'une corde à nœuds qui pend en avant, est agenouillé, les bras tendus et la tête renversée en arrière. Son regard ne quitte pas le crucifix qui lui apparaît et qui va le transpercer de ses cinq plaies (1). Le Christ en croix porte le nimbe crucifère et par ses six ailes justifie la tradition qui lui donne l'aspect d'un séraphin. La scène se passe en présence d'un religieux étonné et que la lumière céleste éblouit; aussi s'en préserve-t-il à l'aide de la main. Tous les deux sont au pied du mont Alverne, au sommet duquel est bâtie une petite chapelle et sur l'une des portes perche le faucon dont parle la légende et qui, chaque nuit, réveillait S. François pour l'inviter à matines (2).

4. Au côté opposé, qui est à droite du spectateur, les personnages représentés sont : d'abord S. Gervais et S. Protais, costumés en chevaliers romains, tenant à la main le glaive qui les décapita et la palme

1. Sur une grisaille de la fin du XVe siècle, au musée Brera, Ste Monique, · SANCTA · MONICA · est voilée et tient un lis fleuri dans la gauche et un livre fermé dans la droite. Le voile indique le veuvage et le livre l'habitude de la prière ; quant au lis, il n'appartient d'ordinaire qu'aux vierges, mais ici il fait allusion à la chasteté du veuvage.

2. Mongeri dit que ce coffret *(teca, cofanetto)* vient « de l'église supprimée de St-François. » Il en fait l'éloge un peu exagéré : « e stupendamente istoriata » et se trompe sur la date, qui n'est pas aussi reculée : « E lavoro egregio della prima metà del secolo XV » (*L'arte a Milano*, p. 38). Pour être plus exact, il faudrait dire : le *milieu du XVe siècle*, juste l'époque intermédiaire entre l'art gothique qui finit et la renaissance qui s'achemine : en effet, l'architecture est encore ogivale, quand les personnages par leur modelé et leur fini font pressentir une ère nouvelle.

1. J'ai copié cette inscription du XVe siècle, relative aux stigmates et à un temps de peste, au musée Brera, à Milan :

« Stigmata vos patris, pestis vos stigmata cingunt:
Ille dedit vitam, contulit ista necem.
Stigmatis ille sui lætus vos ubere pascit,
Stigmatis ista sui vulnere mœsta necat.
Is nutrix, hæc facta parens; par vulnus et uber:
Vos alit ille Deo, vos parit ista polo.
Ubere felices, felices vulnere nati,
Dicite quod majus sit pietatis opus. »

Dans la *Disputatio mundi et religionis*, écrite à la fin du XIIIe siècle par le franciscain Guy de la Marche, on fait ainsi le portrait de S. François :

« Iam describam paululum ordinem Minorum.....
Vestis, pedes, cingulum sunt signum illorum.
« O felix tunicula, quæ crucem figuras !
Sed o felix cordula, quæ cœlum mensuras !
O beata plantula, quæ per vias duras
Cœlica cubicula corpori procuras.
« Franciscus italicus fuit his patronus.....
« Stigmate qui vario, et intus et foris,
Fossus, privilegio superni favoris ;
Non enim cauterio humani laboris
Fit hæc transformatio, sed per vim amoris.
« O miranda novitas stigmatum Francisci,
Quod orantis caritas fecit adipisci ?
Illas plagas inclytas faciat reminisci
Quod animas perditas facit revivisci ».

(*Bibl. de l'École des Chartes*, 1884, p. 14.)

2. « Il falcone..... ogni notte, all' ora del mattutino, anzi che S. Francesco si levasse, si gli venia alla cella e cantava » *(Vita di S. Francesco)*. Giotto, dans ses belles fresques de la basilique d'Assise, n'a pas oublié le faucon.

du martyre; S. Bonaventure, réunissant à la fois le costume franciscain, parce qu'il appartint à cet Ordre et les ornements pontificaux, parce qu'il fut évêque d'Albano (1); enfin S. Antoine de Padoue, S. Bernardin de Sienne et Ste Claire. J'hésite toutefois, faute d'attributs, pour désigner sûrement les deux saints franciscains, mais je n'en connais pas d'autres dans la série des saints populaires qui puissent prendre place ici.

5. La partie postérieure de la châsse est en velours rouge, sur lequel sont appliquées de larges feuilles en cuivre repoussé, gravé et doré.

Le couvercle forme deux compartiments, légèrement bombés, comme pour indiquer deux tombes distinctes. On dirait deux voûtes d'arête, sur lesquelles sont disposées en croix et fixées par des clous à tête ronde, cinq étoiles à huit rais. De la sorte cette espèce de voûte forme un abri glorieux pour les saintes reliques, et la présence des étoiles dénote que les SS. Innocents ont conquis le ciel par un martyre précoce.

6. Revenons sur l'ensemble de la châsse pour mieux en préciser les détails techniques. Le fond est émaillé en bleu translucide (2), avec un semis d'étoiles d'or : le champ du métal est quadrillé en losanges, pour mieux faire adhérer l'émail et aussi rompre la monotonie de la surface, ce qui donne à chaque compartiment l'aspect d'une muraille en appareil réticulé. Les personnages se détachent en fort relief et sont soigneusement étudiés, surtout à l'endroit des têtes,singulièrement expressives et pour ainsi dire parlantes. Un point, creusé pour exprimer la pupille, donne à l'œil presque toujours un caractère dur. Les barbes sont soyeuses et ondoyantes. L'artiste, certainement italien, peut-être milanais (1), qui a modelé ces compositions savantes, était maître dans son art; tout au plus pourrait-on lui reprocher d'avoir en général trop grossi ses personnages à cause de leur taille un peu courte. La perspective manque de profondeur, mais il était difficile de faire autrement, vu l'espace resserré; toutefois elle est égayée d'arbres et de plantes finement traités. Les deux étoiles qui apparaissent à

1. Ce peut être aussi bien et même mieux S. Louis de Toulouse, faute du chapeau rouge.

2. « Avec le réveil du goût en Italie, parut Jean de Pise. A cette époque, tous les grands hommes de l'Italie, Giotto en tête, s'efforcent d'élargir les limites étroites où l'art est enfermé par le hiératisme grec, si raide et si peu vivant. Tous cherchent à reproduire les beautés de la nature, en remontant aux principes des anciens. Jean de Pise, architecte et sculpteur, imprima une nouvelle direction à tous les arts du dessin, et, non satisfait des plaques émaillées de Limoges et du Rhin, il sut inventer, perfectionner et laisser à ses élèves les émaux de basse-taille. Le procédé de fabrication de cet émail consiste à verser des pâtes vitrifiables sur une gravure en intaille. Supposons, en effet, l'un de ces bas-reliefs d'un modèle à peine sensible, décorant souvent l'orfévrerie du XIVe siècle. Versez de l'eau sur l'une de ces intailles et observez-en l'effet produit. L'eau étant plus épaisse dans tous les creux que dans les parties relevées, formera des ombres dans les premiers et des teintes claires dans les seconds; de plus, elle formera une surface unie sous laquelle disparaîtra l'intaille. Mettez de l'émail à la place de l'eau et vous aurez l'émail de basse-taille. L'émailleur se sert de la même poudre que pour les émaux champlevés; il la place avec la même pointe et passe au four de la même façon. Dès 1286, Jean de Pise fit un parement d'autel et un calice recouverts d'émaux translucides; mais la pièce la plus importante de ces sortes d'émaux est le tabernacle d'Orvieto, exécuté en 1338 par Ugolino de Sienne. Les émaux translucides continuèrent en Italie pendant les XIVe et XVe siècles » (Bapst, *Le musée rétrospectif du métal*, p. 22, 23).

« La translucidité s'obtient en remettant l'émail au feu, après qu'il a été passé à la pierre ponce pour le polir. Tous les émaux peuvent être translucides, excepté le blanc. L'opacité s'obtient par l'addition de l'étain » (*Ibid.*, p. 21).

1. Les orfèvres milanais étaient tellement renommés au XVe siècle, que les papes les faisaient venir à Rome, travailler à la cour. « 1447, A Lonardo da Milano, a di 13 di luglio, ducati 2, bol. 36 di camera, sono per den. 6 di perle misse a la mitara che Nostro Signore tiene in Consistorio. » — « 1485, 8 jan. Magistro Petro, aurifici Mediolanensi, floren. de cam. in auro 500, in deductionem maioris summæ sibi debitæ pro pretio nonnullorum vasorum argenteorum pro Smo D. N. papa » (Bertolotti, *Artisti Lombardi a Roma*, p. 34). — « Il Gaye scrisse (*Carteggio inedito di artisti ecc.*, vol. II, pag. 364) : « Ora mi giova qui avvisare che nel secolo XV molti lavori di orificeria furono ordinati dai fiorentini a Milano » (*Ibid.*, p. 36).

Bethléem et au-dessus des mages pour guider leur route sont de petites plaques de métal découpé, suspendues par un anneau, pièces rapportées et tout à fait indépendantes de la composition.

Afin de se conformer au goût italien, qui aime avec raison les alternances, l'orfèvre a laissé paraître l'argent dont est fabriqué le coffret, le plus qu'il a pu, mais il a eu soin de dorer toutes les parties saillantes, comme les cheveux, la barbe, les vêtements principaux, tels que voile et manteau, les ceintures, couronnes, la bordure des habits, ainsi que les arbres et les fleurettes qui jonchent le sol.

Il y a une différence notable entre cette châsse et la paix du même trésor, qui est d'un travail beaucoup plus fin, différence qui s'accuse surtout dans les ailes des anges et l'arrangement de la chevelure.

Je ferai encore un reproche à l'orfèvre : partout ses nimbes sont maladroitement ajoutés. La tête n'en est pas complètement encadrée : c'est presque toujours un bandeau en demi-cercle que deux clous maintiennent. Ils sont striés pour recevoir de l'émail : l'intérieur est polylobé, chaque lobe étant émaillé en bleu, avec des triangles verts aux écoinçons. Le nimbe de l'enfant Jésus, moins orné, n'admet qu'une seule croix rouge.

7. Nous nous sommes fait ouvrir le coffret pour voir ce qu'il contenait et nous y avons trouvé, sous une vitre, deux petits corps d'enfants, juxtaposés et enveloppés encore dans leurs langes, mais l'un d'eux n'a plus de tête (1). Les parois intérieures sont garnies d'une riche étoffe d'or à grandes fleurs rouges, dont le milieu est en or frisé, celui auquel les inventaires italiens donnent le nom d'*oro riccio* (1).

8. A St-Ambroise, dans la chapelle de Ste-Valérie, qui fut mère des SS. Gervais et Protais, on conserve une inscription qui se rapporte aux SS. Innocents, et qui peut aider à fixer la date du coffret. Elle provient du cloître des frères mineurs. Le frère Gabriel de Barlassina, « frater Gabriel de Barlassina, provintiae Terre sancte minister », la fit graver en 1464 « fieri fecit 1464», d'après une inscription très ancienne, « versus vetustissimis litteris exharati ». Voici ces vers :

« Alma nitet, renovata piis cultoribus, aula,
Tempore quam modico fratres statuere minores.
Ortus (hortus) (2) erat condam locus iste domusq. Philippi,

1. Voir sur les reliques des SS. Innocents dans le monde entier les chapitres qui leur sont consacrés dans les tomes X et XIV de mes *Œuvres complètes*.

1. Les détails dans lesquels je suis entré ne paraîtront pas superflus, quand on saura qu'en France cette châsse n'est connue que par des indications très sommaires. Paul Mantz écrivait :

« L'administration de la basilique St-Ambroise a prêté à l'exposition (de Milan, en 1872) une châsse connue sous le nom de châsse des Innocents. On peut la dater du commencement du XVe siècle. C'est un petit coffret rectangulaire : trois de ses faces sont revêtues d'un émail bleu constellé d'or ; sur ce fond d'outremer se détachent en haut relief des figures d'argent qui racontent, ici l'enfance du Christ, là l'aventure de S. François recevant les stigmates et l'histoire de S. Gervais et de S. Protais. Le quatrième côté du coffret est simplement décoré de feuillages de métal. L'œuvre à laquelle M. Mongeri a également consacré quelques détails, est intéressante ; mais elle nous paraît singulièrement au-dessous des ciselures florentines de la même époque. Ses figures, trop courtes, ont une certaine lourdeur tudesque (*Gaz. des Beaux-Arts*, 2e pér., t. VI, p. 462).

M. Courajod n'a qu'un mot sur cette « belle cassette du XVe siècle, bas-relief d'argent doré sur fond d'émail bleu, semé d'étoiles d'or » (*Gaz. des Beaux-Arts*, 2e pér., t. XI, p. 390).

2. « Dans le jardin du monastère (à St-Ambroise de Milan) est une belle chapelle isolée, qui a été bâtie d'après le dessin de Fabio Mangone. On prétend qu'elle est au lieu même où S. Augustin étant près d'un figuier, plongé dans l'incertitude qu'il éprouvait de savoir s'il suivrait la secte des Manichéens, ou s'il écouterait le sentiment intérieur qui lui disait de se faire catholique, entendit distinctement ces mots *tolle et lege* (prenez et lisez), et il vit aussitôt à ses pieds les Épîtres de saint Paul (*Confession*, XIII, XII, 29). On plante toujours un figuier au lieu où on prétend que ce miracle s'est opéré ; et des hommes superstitieux se persuadent que les lois de la nature ont été interverties pour la conservation de cet arbre, et que c'est toujours le même » (Millin, *Voyage dans le Milanais*, t. I, p. 188).

Corpora martyrum pro Xpisto passa recundens :
Ortus fecundus dictis, domus, unde repletur
Fructibus immensis totus generaliter orbis.
Barnabam (1) huc perhibent translatum scripta vetusta,
Fama refert usti cineres et plumbea tumba ;
Hic Nabor, hic Felix, hic Fortunatus habetur
Et cum Materno Gavus dictusq. Philippus,
Necnon Savine sancte venerabile corpus,
Ambrosio Paulus celos hinc mente petenti
Protasium cum Gervasio pandendo revelat.
Sanguine sanctorum totus locus iste sacratur,
Multipotens factus delere piacula plebis
Atque unum ex pueris sanctis quos dira necavit
Ambitio Herodis pro Christo continet hujus
Sacristia edis, quo tota patria gaudet ».

On remarquera qu'il n'est question dans cette inscription que d'un seul corps d'Innocent, tandis que le coffret en contient deux.

VII. — L'instrument de Paix.
(XVe siècle).

Hauteur : 0m25 sans les pinacles ; *largeur :* 0m15.

Cette paix (2), de grande dimension, est un véritable monument, car l'Italie a toujours donné plus d'importance peut-être qu'il n'en mérite à cet instrument liturgique. La partie supérieure se termine en triangle, en manière de fronton, avec des choux frisés sur les rampants : trois pinacles surgissent au centre et sur les côtés. Les piliers d'angle sont ornés de rinceaux. En haut, motif emprunté à l'architecture, deux redents remplissent de flammes l'espace vide et aux lobes supérieurs sont appliqués deux noms monogrammatiques FY MA, qu'il faut traduire *Franciscus*, *Maria*, prénoms du donateur : au-dessous est son écusson émaillé, où se voient en écartelé l'aigle des Sforza et la guivre des Visconti.

Le sujet principal, comme sur bon nombre de paix du même temps, représente le Christ de pitié en haut relief (1). Il sort à mi-corps du tombeau, sur lequel sont figurés deux fois le monogramme du Christ dans une auréole flamboyante et l'écu de la ville de Milan, qui se blasonne *d'argent à la croix de gueules* (2). Les bras du Sauveur sont croisés sur sa poitrine, qui est large et étudiée ; la tête penche à gauche, les cheveux sont longs et la figure est pleine d'expression. Son nimbe gravé est rehaussé d'une croix pattée. A droite et à gauche, deux anges lui font cortège. On les dirait suspendus en l'air, et leurs ailes levées sont droites et gravées délicatement. Les mains jointes indiquent l'adoration.

Nous retrouvons encore ici le système italien de l'opposition des métaux : l'argent est réservé pour les nus, tandis que l'or est affecté aux vêtements, aux cheveux et aux ailes.

Le revers est tapissé de grandes feuilles gravées, et un petit lion est assis au-dessous de la poignée pour mieux la tenir en équilibre.

Ce beau travail est plus récent de quarante ans au moins que le coffret des SS. Innocents : il lui est également supérieur comme exécution. L'émail y a été employé sobrement : il forme le fond, qui est vert, couleur d'espérance, avec des fleurs rouges, pour rappeler la passion à la partie inférieure.

VIII. — La Croix de procession
(XVIe siècle).

La croix capitulaire est assurément une des plus belles qui existent. Sa hauteur est de 1,21 m. et sa largeur de 0,93 m. (3).

1. L'apôtre S. Barnabé passe pour le premier évêque de Milan.

2. Mongeri la qualifie « magnifica cesellatura » (*L'arte a Milano*, p. 38).

1. Ce sujet se comprend à cette place, car la paix se donne à l'*Agnus Dei*, où le chœur fait appel à la *pitié* de l'Agneau divin, *miserere nobis*.

2. *Calendario d'oro*, 1899, p. 39 de l'*Indicatore*.

3. Elle est gravée dans l'*Album* de Du Sommerard, pl. XVIII, n° 1. Ces sortes de croix n'étaient pas incon-

Elle est en argent, avec les branches pattées, c'est-à-dire s'élargissant graduellement. Une vigne en relief la tapisse entièrement : la tige, en s'enroulant, forme des médaillons où sont placés des personnages en buste. Au milieu, ressort sur une plaque, émaillée de vert et découpée en manière d'auréole rayonnante et flamboyante, le crucifix, la tête inclinée et couronnée d'épines. En haut, voici S. Ambroise, en évêque ; puis S. Charles, qui a été rajouté après sa canonisation : il porte le rochet, la mozette, un livre fermé et des gants à manchettes où le nom de Jésus, inscrit dans une auréole, forme la plaque ; puis l'apôtre S. Philippe, tenant une croix latine, et enfin le pélican avec ses trois petits [1]. Sur le bras droit, la Vierge est accompagnée d'un saint barbu, costumé en guerrier, un glaive en main, qui pourrait être S. Protais, et de S. Jean-Baptiste, montrant l'agneau divin, sur le bras gauche ; à S. Jean Évangéliste succèdent la Charité, mère de deux enfants et S. Gervais (?), couronné et vêtu de la chlamyde. A la partie inférieure, ce sont Ste Candide, qui joint les mains ; Ste Madeleine, myrrophore [1] et l'apôtre S. Pierre, qui tient un livre fermé et deux clefs dont les anneaux sont passés l'un dans l'autre pour marquer la corrélation qui existe entre le pouvoir d'ouvrir et celui de fermer. Sa tête n'est plus chevelue, et son front chauve se distingue par une mèche placée au-dessus du front, comme il fut fait au début de la renaissance sous le pontificat de Sixte IV.

La disposition est la même au revers. Au milieu est figuré ce qu'on nommait au moyen âge la *Majesté de Dieu*, qui bénit à trois doigts et est entouré de têtes d'anges ailées : ils siègent, comme le Christ, dans une auréole de lumière. A la partie supérieure, nous voyons S. Jean Évangéliste, barbu et accompagné de son aigle ; S. Satyre, jeune citadin, avec un chapeau sur la tête, des gants à manchettes et l'ostensoir ou pyxide dans la main, comme attribut particulier ; enfin S. Ambroise, reconnaissable au livre des docteurs et à la tiare à une seule couronne des pontifes. Ces trois personnages nous donnent déjà une idée du système iconographique adopté : les docteurs de l'Église latine complètent les évangélistes et à eux viennent

nues en France, au moyen âge. M. de Farcy parle ainsi de celle que possédait la cathédrale d'Angers : « C'était une croix de bois, couverte de lames d'argent doré avec de nombreux cabochons en cristal, de quatre pieds de hauteur. Ses quatre branches, d'égale longueur, lui avaient fait donner le nom de *croix carrée*. On l'appelait aussi *croix des reliques*, parce qu'aux processions des Rameaux, de S. Marc, des Rogations et de l'Ascension, elle était portée devant la châsse de S. Sérené, sans bâton ni hampe quelconque. Elle figure dans les plus anciens inventaires ; elle ne disparut qu'à la Révolution. On peut la faire remonter au XIe ou XIIe siècle » (*Rev. de l'Art chrét.*, t. XXXII, p. 163).

« Plus une grand croix de l'hauteur d'un homme, d'argent surdoré, avec son crucifix aussi d'argent surdoré, et son tiltre au-dessus ; au-dessus duquel tiltre, y a un Dieu le Père ; à main droite, une Nostre-Dame, et au costé gauche saint Jehan, et au bas la résurrection de saint Lazare, au dernier un *Agnus Dei* au millieu, et les figures de quatre Evangélistes aux quatre bouts, et la pomme du bas de la ditte croix de cuyvre avec six armoyries esmalhées, pesant au poix de verguette quarante livres. — Une autre grand croix d'argent surdoré avec son crucifix et son tiltre du mesme, et un pélican, au plus hault, à main droicte une Nostre-Dame et à main gauche un saint Jehan, et au bas la résurrection de saint Lazare, au dernier un *Salvator mundi* au millieu, et la figure des quatre Evangélistes aux quatre bouts, ayant la pomme basse de cuyvre avec six botons, ayant diverses figures gravées, avec son bordon d'argent ayant cinq canons, pesant la ditte croix vingt livres, et les canons et bordon cinq livres et quatre onces » (*Inv. de la cath. de Marseille*, 1600).

1. Le pélican apparaît fréquemment en Italie sur les croix processionnelles, comme on a pu s'en convaincre à l'Exposition eucharistique d'Orvieto (*Exposizione Eucaristica in Orvieto, anno 1896*, n°s 6 et 7).

1. Un bréviaire du Mans, manuscrit daté de 1501 et faisant partie de la collection de M. Mordret, à Angers, dit, dans l'hymne de Ste Madeleine :

« Maria, soror Lazari,
Que tot commisit crimina.....
Egra currit ad medicum,
Vas ferens aromaticum,
Post fluxe carnis scandala. »

se joindre les patrons de l'Église de Milan. Au bras droit, S. Matthieu avec son ange précède S. Ambroise bénissant et S. Jérôme, habillé en cardinal ; au bras gauche, S. Marc avec son lion, puis S. Grégoire, avec la tiare aux trois couronnes et S. Augustin (1).

A la partie inférieure, S. Paul se reconnaît au glaive qui le décapita et au livre de ses épîtres ; Ste Marcelline pourrait bien être Ste Agathe, protectrice de Catane, car elle est voilée et embéguinée comme une vierge et elle tient à deux mains un rocher qui vomit des flammes et qui me semble le volcan de l'Etna ; enfin S. Luc, avec son bœuf ailé.

Sur les tranches sont dessinés des feuillages allongés, desquels émerge en forte saillie un clou tourné en forme de vase. Aux angles de l'intersection des bras de la croix avec sa tige, les feuillages se prolongent en pointe et se terminent par une grappe de raisin. Les extrémités des bras admettent la même ornementation que les angles.

Le nœud, taillé à côtes, est rehaussé, en dessus, de deux anneaux formés par des sarments qui rejoignent les tiges avec leurs vrilles. Peut-être ces anneaux furent-ils destinés à passer un cordon pour aider à porter cette croix, très pesante par elle-même.

Au point de vue de l'exécution, il faut noter que tout le fond, qui est en argent, a été poinçonné et que les personnages présentent des alternances d'or et d'argent ; quant aux reliefs, ils sont généralement dorés.

Cette croix, qui ne sert que pour la procession de la Fête-Dieu et le troisième dimanche de chaque mois, appartient à la première moitié du XVIe siècle ; il est absolument impossible de la reporter à une époque antérieure, et je n'y vois rien de roman ni même du moyen âge, malgré l'assertion contraire de Mongeri, dont les assertions archéologiques sont trop souvent contestables (1).

1. Les évangélistes sont le décor ordinaire des croix (X. B. de M., *Œuvr. compl.*, t. I, p. 23, n° 1). « Plus une autre petite croix, ayant son pied d'argent, où sont quatre images d'argent aux quattre boutz » (*Inv. du Grand-St-Bernard*, 1667).

1. Mongeri fait erreur quand il voit dans cette croix une œuvre transformée du XIIe siècle : « La croce processionale d'argento laminato e cesellato con getti del medesimo metallo, opera del secolo XII (1125), ma con pezzi aggiunti nel secolo XVI, come sono la figura del crocefisso e un' immagine del primo arcivescovo Borromeo, onde ne è offesa l'integrità » (*L'arte a Milano*, p. 38).

2. X. B. de M., *Œuvr. compl.*, t. XIV, pp. 141-145.

3. « Candelabra XIIII argentea, VI cristallina » (*Inv. de la cath. de Bamberg*, 1127).

« 2 candelabra de crystallo » (*Inv. de Foulque*, 1231).

« Item quamdam magnam crucem de cristallo cum suo scogio. Item duo candelabra de cristallo » (*Inv. des Templiers de Toulouse*, 1313, n°s 51, 52).

« Candelabra duo magna, duo de cristallo et lapide lazari, ornata argento, cum pedibus de rame. — Candelabra duo mediocra, ornata argento. — Candelabra duo parva de cristallo, ornata argento » (*Inv. de St-Marc de Venise*, 1325).

« Item, duo alia candelabra paria, de cristallo cooperta » (*Inv. de la cath. de Châlons sur Marne*, 1413, n° 97).

« 2 chandeliers de cristal, garniz aussi d'argent doré » (*Inv. du card. d'Amboise*, 1510, n° 492).

La croix, naturellement, assortissait avec les chandeliers.

« Une croix, garnie de plusieurs cristaux, laquelle est partie en cuivre, partie en argent, sur pied de cuivre doré » (*Inv. de l'abb. d'Étrun*, 1790).

« Quamdam crucem argenteam, ponderis trium marcharum, argenti majori in parte deaurati, cujus quidem crucis quatuor membra cristallina, et in eadem ymagines tres argenti deaurati, Crucifixi videlicet, beatissimæ Vir-

IX. — Chandeliers de cristal (XVIe siècle).

1. Les chandeliers de cristal sont rares dans les églises, soit qu'on les ait détruits, soit qu'ils n'aient jamais eu grande vogue à cause de leur fragilité. Les plus beaux et les plus anciens que je connaisse sont ceux du trésor de St-Nicolas de Bari, qui remontent à la fin du XIIIe siècle et sont un don de Charles II d'Anjou (2).

Les inventaires témoignent par leur quasi-mutisme l'impopularité de ce genre de travail, qui était coûteux (3).

Je ne puis négliger dans la question cet important document du XVIe siècle, découvert par le chevalier Bertolotti dans les archives d'État, à Rome :

« Valerio de Belli, vicentino, intagliatore, aveva fatto consimile medaglia pel Bembo. Di questo celebre artista si occupo il Vasari, lodandolo assai per i suoi lavori in cristallo. Del 1545 abbiamo un pagamento fattogli di 1200 scudi d'oro per prezzo di una croce e due candelieri e due paci di cristalli intagliati, venduti al papa » (Bertolotti, *Artisti lombardi a Roma*, t. I, p. 260.)

2. Les chandeliers de St-Ambroise ont été fabriqués au XVIe siècle. Ils sont inégaux, pour se conformer au *Cérémonial des évêques*, qui prescrit que les plus élevés doivent être les plus rapprochés de la croix. Les deux petits ont une hauteur de 0,39^c et les deux autres de 0,48^c.

Le pied, la tige et la bobèche sont en cuivre. On a employé ce métal pour consolider l'ensemble; en effet, le cristal n'offrant que des pièces de petite dimension qui se superposent, il était indispensable de les maintenir en équilibre. Le pied est rond, décoré de cannelures ou de pois. Il se relie par une dentelure à la demi-boule qui le surmonte. La tige d'enfilage, qui traverse toutes les pièces de cristal, ressort à l'extrémité et forme une pointe dans laquelle s'enfonce le cierge. De la bobèche, le tour seul est en cuivre, afin qu'elle ne soit pas exposée à être ébréchée.

La série des morceaux de cristal qui s'étagent de la base au sommet affectent des formes différentes. A une demi-boule, posée à plat et épanelée, succède un nœud arrondi de plus petite dimension, puis un fuseau, séparé d'une poire par un nœud, un autre nœud et enfin un fuseau et une poire.

Le type ne manque pas d'élégance, et si le pied est un peu lourd, ce que l'orfèvre a jugé nécessaire en vue de la stabilité, la tige est svelte et délicate. Les cristaux sont rayés en feuille de fougère renversée.

3. Je saisis volontiers l'occasion pour décrire et reproduire un chandelier de cristal qui n'a encore été signalé nulle part. Don Achille Varisco a bien voulu m'en faire un calque sur la fresque datée de 1444, qui le représente à Monza, dans la chapelle de la reine Théodelinde, à la scène des funérailles du roi Antharit.

Sa hauteur est de 0,44^c, et sa largeur de 0,13 à la base et de 0,08 à la bobèche.

Le pied devait être disposé en triangle, nous n'en voyons qu'une face : l'armature cintrée se recourbe aux extrémités pour donner de la fixité et s'agrémente, de chaque côté, d'une rose à six lobes et d'une volute.

L'empatement, qui s'élève au-dessus, est conique, ornementé en godrons. Puis se succèdent six blocs de cristal, séparés par des nœuds. En haut et en bas, le bloc a la forme d'une olive, les autres sont découpés en losanges. L'inférieur et le supérieur sont taillés à côtes ; les losanges, au contraire, opposent deux rangs de godrons. Les uns et les autres sont accompagnés latéralement d'une boule de cristal.

---

ginis Mariæ, sancti quoque Johannis evangelistæ miro opere constructæ locantur » (*Inv. de la cath. d'Angers*, XVe siècle).

« Une croix de cristal, empattée d'argent » (*Ibid.*, 1601). — « Une croix de cristal, garnie d'argent, ayant deux figures de la Vierge et de S. Jean aux deux côtés » (*Ibid.*, 1696).

« Une croix de cristalhin, deffaicte en pièces, contenant vingt cinq pièces ; en ce compris deux grosses pomes de cristailh, l'une carrée et l'aultre ronde, et trois petites barres de fer » (*Inv. de l'égl. de Vic-Fezensac*, 1555).

Deux croix subsistent encore. L'une a été ainsi signalée à Ferrare par la *Revue de l'Art chrétien*, 1891, 401 : « Croix en cristal, sur un pied doré. Elle fut exécutée entre 1432 et 1437 par maître Cabrino de Crémone, qui travaillait à Ferrare. » L'autre, qui a figuré à une exposition de Tours, a été publiée par Léon Palustre dans une brochure intitulée : *L'archéologie à l'Exposition de Tours*, Tours, 1873, p. 14.

Le nœud offre invariablement trois boules alignées, serrées entre deux bagues. Au-dessus de l'empatement, il n'y a qu'une bague, mais deux rangs de boules, trois grosses sur cinq petites.

La bobèche est circulaire, avec série d'arcades au pourtour.

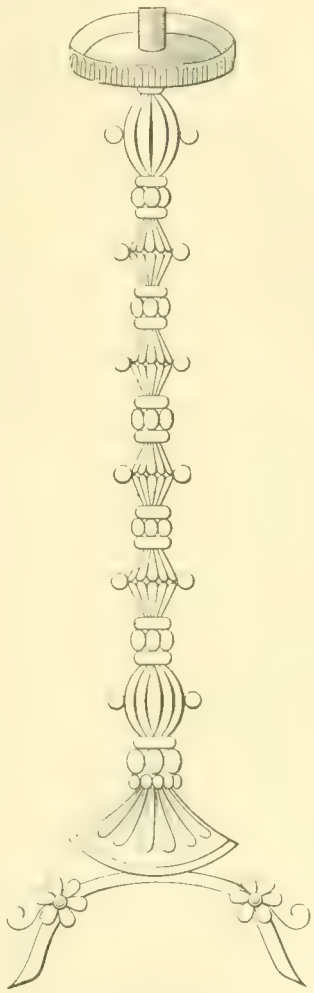
Ce type est plus original que gracieux. Je suppose que ce n'est pas une fantaisie du peintre, qui a dû copier le modèle qu'il avait sous les yeux, dans la collégiale. On ne voit pas la tige intérieure qui reliait les blocs entre eux; les boules de rapport devaient offrir bien peu de solidité, et le tout, à la longue, en se desserrant, présentait l'aspect d'un édifice branlant. Aussi, sous aucun rapport, ce type unique ne pourra-t-il être adopté par nos orfèvres contemporains.

X. — Bannière (XVIe siècle).

1. Les anciennes bannières ne sont pas communes (1) et, pour savoir au juste ce qu'elles furent autrefois, il faut recourir aux textes et inventaires, qui sont une source inépuisable d'informations sûres (2).

Louis le Débonnaire fut enfermé en 833 à St-Médard de Soissons. La chronique d'Adhémar rapporte que, voulant enlever l'épée de son gardien endormi, il attacha une corde à la hampe d'une des bannières qu'on portait aux Rogations: « Cominusque hastas quibus vexilla, tempore letaniarum ferenda, aptantur, conspiciens, uni eorum funiculum cum laqueo subnexuit ».

« Le pape Benoît VIII, stimulé par un Sarde ..... envoya à Pise le cardinal-évêque d'Ostie, pour publier la croisade contre les infidèles. Une très ancienne chronique de Pise, presque de l'époque dont il s'agit, contient le passage suivant : « L'an 1017,... le pape, avec son clergé, en-« voya à Pise prêcher la croix contre les « Sarrasins le cardinal d'Ostie ; l'évêque et



Chandelier de cristal, figuré sur une fresque de 1444, à Monza (Lombardie).

« la commune consentirent à le suivre dans « cette expédition. Le pape leur remit un « drapeau rouge, comme s'il leur eût dit : « *Allez venger la mort du Christ.* Il leur « accorda la Sardaigne : ils y passèrent et « firent beaucoup de mal aux Sarrasins. » Afin de perpétuer le souvenir de la victoire, Pise fit graver sur la façade de sa cathédrale

1. Le *Glossaire archéologique* se tait complètement sur les bannières ecclésiastiques : il ne parle que des bannières féodales et civiles. J'avais donc une lacune à combler.

2. A l'Exposition de Rome, en 1887, a figuré une bannière, provenant de Torcello, brodée soie et argent, représentant la Vierge entre deux saintes et datée de 1356 (*Rev. de l'Art chrét.*, 1887, 456).

une inscription (*Anal. jur. pont.*, t. XII, col. 54). C'est pour cela que le chapitre, dans les processions, comme je l'ai constaté en 1875, se fait précéder d'une bannière ou oriflamme en taffetas rouge, que traverse une grande croix blanche.

« Wilhelmus de Buris, qui jamdudum causa pœnitentiæ Jerosolymam profectus fuerat, ... Cenomannis cum aliis boni testimonii nuntiis advenit. Is plane obtulit B. Juliano Dominicæ crucis reliquias, cum pretioso pallio et vexillo quod *transartat* dicitur, in cujus hasta laminæ ductiles erant, novem marcas argenti continentes » (*Gesta pontific. Cenomanen.*, ad ann. 1128, apud *Rec. des Hist. des Gaules*, t. XII, p. 552).

On lit dans la *Vie de S. Dominique* par Thierry d'Apolda, son contemporain, au chapitre *De quelle manière le bienheureux Dominique reçoit les frères défunts :*

« Devant eux, on portait un étendard d'une beauté merveilleuse et d'une inconcevable magnificence. Nul des autres saints n'y avait part; mais ceux qui, de leur vivant, s'étaient attachés aux Prêcheurs par la foi et par l'amour, en suivant leurs conseils, ceux-là y tenaient fixés leurs regards, et marchaient avec joie à sa suite.

« Les saints martyrs laissaient aussi parler leur cœur en s'écriant : « Vous êtes béni, « Seigneur Jésus, Fils de Dieu, Agneau « sans tache, dont le sang innocent nous a « purifiés et a sanctifié notre mort, en nous « assimilant et en nous associant à votre « bienheureuse et très divine Passion. « Louange et gloire à vous, *alleluia !* »

Il est dit dans le Cartulaire de St-Hilaire de Poitiers (*Mém. de la Soc. des Antiq. de l'Ouest*, t. XV, p. 21) que le chapitre, tous les ans, faisait une procession à S. Benoît de Quinçai, le lundi de la troisième semaine après Pâques, « ratione cujusdam processionis... cum vexillis, aqua benedicta et cruce ». L'acte est de 1322.

« Item, une banière de cendal, escartelée aux armes de France et du dalphin. Item, un autre banière d'un cendal vermeil, armoié de bature aux armes messire Geffroy de Charni, chevalier et un panonceau de mesmes. Item, deux autres banières d'un cendal blanc à une croix vermeille, aux armes monseigneur saint George et sont bien vieles. Item, une autre grant banière de deux cendaux, l'un rouge et l'autre jaune pelée, à un chief de bature aux armes du roy, de monseigneur saint George et du Sépulcre. C'est pour porter aux proucessions. Item, quatre autre banières vieles et bien mauvaises. Item, une autre banière d'un cendal vermeil, à un chief de France, où il a deux anges qui tiennent un écuçon aux armes de Jehan de Carmeilles » (*Inv. du S. Sépulcre de Paris*, 1379, N°s 45, 46, 47, 48, 49, 50).

« 1407. Jehan du Castiel, febvre, pour avoir refait le fierure des confanons servant au lichenier », c'est-à-dire qu'on suspendait, les jours de fêtes, au jubé (Cloquet, *Not. sur St-Nicolas de Tournay*, pp. 17, 31).

« Vexillum de serico, cum magis dona portantibus Domino Deo, in parte laceratum. Una banniera de sindone alba, cum magna rosa rubea in medio » (*Inv. de S. Pierre de Rome*, 1436). Cette rose rouge fait allusion aux armes du donateur, le cardinal Orsini.

« Due bannerie de cindone rubeo ad leonem, pro recognitionibus satis examinate » (*Inv. de la cath. de Lyon*, 1448, N° 224). — « Tres alie ad griffones de cindali rubeo » (N° 225).

J'emprunte à M. Muntz (*Les Arts à la cour des papes*, t. I) les citations suivantes : « Pro

duobus vexillis [1] de tafeta, unum cum armis SS. D. N. papæ et alium cum armis Ecclesiæ ». — « Pro aliis duobus vexillis de bocacino cum armis supradictis » (1441, p. 65). — « Pro duobus vexillis quadratis, cum armis S. D. N. papæ et Ecclesiæ » (1441, p. 66). — « Pro pictura duodecim vexillorum depinctorum cum armis S. D. N. papæ et Romanæ Ecclesiæ. — Pro uno vexillo magno, similiter cum armis D. N. et Ecclesiæ, cum frisis circum circa, de auro et argento. — Item, pro duobus vexillis magnis cum seraphinis sive angelis in illis depictis. — Item, pro bastonibus et lanceis depictis cum armis D. N. et Ecclesiæ, ad portandum aliqua vexilla de suprascriptis » (1455, p. 204).

« Salvatori de Valencia, pictori, pro auro, argento et manufactura duorum magnorum vexillorum. — Pro tribus vexillis magnis. — Pro uno alio vexillo magno pro cruciata, cum armis D. N. papæ et frezo circum circa de auro fino. — Pro confectione sive manufactura 30 vexillorum magnorum de boccacino, cum armis D. N. papæ ab utroque latere positis » (1455, p. 205). — « Pro pictura quinque vexillorum magnorum, cum armis S. D. N. papæ... » (1456, p. 205). — « Pro confectione, valore et pretio unius vexilli, cum armis S. D. N. papæ » (1455, p 210). — « Sexaginta sex vexillis, videlicet uno magno, tribus aliis magnis, sexaginta aliis de boccacino et duobus aliis magnis » (1456, p. 201). Ces deux derniers articles sont inscrits à l'article *broderie*.

« Pro uno vexillo sericeo, cum armis intextis Sanctitatis » (1459, p. 321). — « Frangiarum viridium et napparum albarum et celestium pro duobus vexillis, unum cum armis Ecclesiæ, aliud cum armis S. D. N. papæ » (1461, p. 322). — « Pro stendardo cum armis Ecclesiæ et uno alio cum armis S. D. N. et cum friso deaurato circumcirca. — Item, duo vexilla cum punctis cum armis D. N. — Item, duo alia vexilla quadrata cum seraphinis » (1458, p. 330).

On emploie à ces bannières « de taffetano cremosino pro vexillis D. N. papæ », « de frangia serici viridis pro dictis vexillis », « pro uno cordone serici viridis et auri pro dicto vexillo », « de tafeta de grano pro 1 vexillo cum armis Ecclesiæ, pro 6 lanceis longis ad portandum vexilla » (1458, pp. 333, 334).

Si j'ai cité ces bannières, c'est qu'elles ont une grande analogie de forme avec celles qu'on portait aux processions. Sous le pontificat de Pie IX, on les voyait, à toutes les fêtes, arborées aux bastions du château St-Ange.

Dans la procession de la translation à Bruxelles de la statue miraculeuse de Notre-Dame du Sablon, figurée sur une tapisserie du XVe siècle qui appartint à M. Spitzer, à Paris, la croix de procession est escortée de deux bannières flottantes, fixées à des hampes terminées par une boule (V. la planche donnée par la *Gazette des Beaux-Arts*, 2e pér., t. XXIII, p. 389).

« Item, trois bannières de damas figuré à demy verdes, violettes et jaunes, à porter aux processions, du don de M. Noblin, chanoine et doyen de l'église de Reims, le 10 mai 1581 » (*Inv. de la cath. de Reims*, 1622, n° 448).

« Plus, une bannière achettée, en l'année mil six cents vingt et trois, de camelot rouge, avec une Nostre Dame d'un costé et de l'autre costé, un St Jean-Baptiste, avec deux soleilz et deux lunes, avec force estoilles » (*Inv. de l'abb. de la Couronne*, 1628).

« Gonfalon de la grande croix, dont l'image est précieusement enrichie de pierreries, de damas rouge. Gonfalon de la moin-

1. Dans les comptes, on distingue parfaitement les *vexilla*, des *banderiæ*, des *pendones*.

dre croix, de damas rouge » (*Inv. de la cath. de Liége*, 1615).

Le cérémonial manuscrit de la cathédrale du Puy (XVIIe siècle) fait porter la bannière aux processions avant la croix : « Ante prædictam crucem gestatur velum seu vexillum expansum formæ quadratæ, in quo est imago titularis Ecclesiæ, scilicet Annunciatio beatæ Mariæ ex una parte, ex altera imago sancti Michaelis ; quod vexillum gestari solet ab aliquo ministro Ecclesiæ, veste talari violacea induto. Hoc autem vexillum gestatur tantum in dictis duobus processionibus (de la Fête-Dieu et de la Dédicace) et in processionibus Palmarum, sancti Marci, Rogationum, Ascensionis Domini et Assumptionis beatæ Mariæ. »

« Cinq bannières en damas rouge » (*Inv. de Bourbourg*, 1790).

2. La bannière de S. Ambroise, qui figura à l'exposition de Milan en 1881, se recommande à la fois par la rareté du spécimen et la beauté de l'exécution.

Comme les bannières italiennes, elle est de très grande dimension, puisqu'elle mesure 2,80 de hauteur ; mais elle en diffère en ce que c'est une œuvre de broderie, soie et or, tandis que les autres sont plus généralement peintes sur toile.

S. Ambroise, titulaire de l'église, est debout sous un portique : dans le fond, on aperçoit une façade d'église, surmontée d'une coupole et sur les pilastres sont figurés en camaïeu quatre traits de la vie du saint pontife ; en haut, deux anges sonnent de l'oliphant en son honneur et convient les fidèles à venir lui rendre leurs hommages.

S. Ambroise est vêtu d'un riche costume pontifical. Un nimbe d'or entoure sa tête, sa mitre de drap d'or est gemmée ; de la main gauche, il s'appuie sur sa crosse, dont la volute renferme un agneau pascal, comme sur la crosse conservée au trésor du dôme ; sa droite brandit le fouet traditionnel, qui inspire la terreur [1] ; aussi deux soldats effrayés gisent-ils à ses pieds ; enfin sa chasuble de brocart représente, à l'orfroi,

1. « Quoique jamais saint Ambroise n'ait châtié les Ariens, qu'il n'ait employé contre eux que les armes de la persuasion et les voies de la charité, qu'il n'ait pas armé le peuple contre eux, c'est une opinion anciennement répandue et accréditée, qu'il en délivra l'Italie ; et que c'est pour éterniser la mémoire de l'expulsion de l'arianisme qu'il est figuré avec un fouet à la main. Il est certain que, depuis un temps très reculé, on porte en l'honneur de S. Ambroise un fouet dans les processions. Berold en fait mention dans son *Manuel Ambrosien*, qu'il a écrit en 1123. Cet antique fouet se conserve encore dans la métropole, et sert au même usage. Un manche de bois de noisetier, d'environ un demi-pied, et des anneaux d'argent tiennent encore les restes de quatre lanières de cuir qui étaient fixées à un anneau de fer. Ces lanières ont été coupées successivement par les fidèles. Le maître de l'école de saint Ambroise, vêtu d'une chape, le dépose sur un manipule, et le porte dans les processions. Puricelli, *Dissertat. Nazaren.*, cap. 54. Ce n'est cependant pas la raison pour laquelle saint Ambroise est figuré avec un fouet à la main. C'est en mémoire de la sanglante bataille qui fut livrée à Parabiagio, en 1339, entre les Allemands et les Milanais, sous le règne de Louis-le-Bavarois, au temps d'Azon Visconti. Rafaelli, *Vera Istoria della vittoria in Parabiagio, Milano*, 1609, in-12. On avait répandu que le projet des Allemands était d'emmener tous les habitants de Milan, et de faire de cette ville une colonie, en y plaçant leurs soldats. Les Milanais se battirent en désespérés. Ils dirent même que S. Ambroise avait paru armé d'un fouet, les excitant au combat :

Col camisotto Bianco, e con tal Sferza,
Che alcun non resse alla percossa terra,

dit Gaspari Visconti dans son poème, intitulé *Paolo et Doria*. On bâtit une chapelle en mémoire de cette action à Parabiagio, et, depuis ce temps, l'usage s'établit de représenter toujours S. Ambroise armé d'un fouet. On a même été jusqu'à le figurer coiffé de la mitre et vêtu d'une chape, courant à cheval comme un furieux, chassant une armée et, avec un fouet foulant des soldats à ses pieds. Toutes les images de S. Ambroise, armé d'un fouet, sont donc postérieures à l'année 1339. On le figurait avant, comme on le voit sur les anciennes monnaies de Azone, de Luchino et de Jean Visconti, dans l'attitude de donner la bénédiction » (Millin, *Voyage dans le Milanais*, tome I, page 61-62.)

L'opinion de Benvenuto Cellini n'est pas à dédaigner, car c'est celle de son temps. Il écrivait dans son *Traité de l'orfèvrerie*, chap. VI : « S. Ambroise, à cheval, une verge à la main, chassant devant lui la méchante tourbe des disciples d'Arius », et dans ses *Mémoires*, liv. V, chap. I : « S. Ambroise à cheval et chassant à coups de fouet les Ariens ».

l'Annonciation, S. Pierre, S. Paul et S. André, qui porte une croix latine.

Les armoiries du donateur décorent les lambrequins qui pendent à la partie inférieure.

Le travail est très fin, jusque dans les moindres détails, sans pour cela nuire à l'ensemble qui produit un effet saisissant, parce qu'il est conçu dans de grandes proportions. La majeure partie est en morceaux d'étoffe rapportés (1), sur lesquels les ombres sont faites au pinceau et dont les contours sont arrêtés par des cordonnets d'or et d'argent (2).

3. Ce genre de broderie a un nom particulier : en Italie, on l'appelle *lavoro di commesso*, parce qu'il consiste en application de découpures et qu'il ressemble à de la marqueterie, faite ici en étoffe, à l'instar de celle qui a le bois ou le marbre pour élément.

Vasari dit de Sandro Botticelli : « Fu de primi che trovasse di lavorare gli stendardi ed altre drapperie, come si dice, di commesso, perche i colori non istinghino e monstrino da ogni banda il colore del drappo ; » texte que commente ainsi le marquis d'Adda : « *Lavorare di commesso* a une signification propre dans la langue italienne ; par *commesso* on entend la mosaïque, la marqueterie, la damasquinure, pour le marbre, le bois et les métaux et un assemblage de pièces différentes de formes et de couleurs sur un fond uni, pour en obtenir un dessin donné, pour les étoffes. Le procédé de Botticelli appliqué aux étendards et autres broderies au service du culte, ainsi que les expressions de Vasari en le décrivant... nous prouvent suffisamment qu'il s'agit... d'un travail de rapport de pièces différentes d'étoffe en différentes couleurs, cousues ensemble et donnant un dessin sur fond uni, offrant ainsi des deux côtés les mêmes images pendant qu'on les portait élevées dans les cérémonies religieuses. De grands tableaux de broderie ainsi faite sont conservés à Florence dans la sacristie de St-Jean ; ces rares spécimens nous prouvent qu'ils méritent les éloges de Vasari » (*Gaz. des Beaux-Arts*, 2e pér., t. XIV, p. 116).

La bannière de S. Ambroise, fabriquée très probablement à Milan, ville justement renommée pour l'habileté de ses brodeurs, me paraît dater du XVIe siècle avancé.

X. Barbier de Montault,
Prélat de la Maison de S. S.

1. « Garniture d'une chambre de veloux vert, à entretailleures de thoille d'or et d'argent fillé,... en façon de branches et feuilles de lyerre liées de petiz neufz » (*Mobilier de la reine-mère*, 1521).

« Une Madone, attribuée à la mère de Constantin, que l'on voit à Vercelli, est faite d'une série de pièces de soie assemblées, la tête et les mains étant décorées au pinceau. Ce procédé s'était conservé jusqu'au XVIe siècle. Félibien cite des tentures, peintes sur toiles d'argent, qui auraient été exécutées par le Primatice. Vasari signale de cet artiste sept pièces d'histoire d'une exécution analogue, qu'il aurait faites pour le cardinal Augusta. Du reste, l'église des Chiesini, à Forli, possède une toile d'argent décorée par le même procédé » (*Gaz. des Beaux-Arts*, 2e pér., t. XXVII, p. 172).

2. « 33 marcs 6 onces or et argent fillé pour filler et lizerer les assembleures des dites thoilles et habitz des personnaiges et pour enrichir les arbres, bois et plusieurs choses » (*Mobilier de la reine-mère*, 1521).

« Une chappe de damas rouge, tout le ramage formé d'un cordonnet d'or de Milan » (*Inv. de N.-D. de Chartres*, 1620).

« Un autre (parement d'autel, collection Spitzer), en velours de Gênes, fond rouge, est orné d'applications en soie jaune et blanche; le dessin du tissu est contourné par un cordonnet d'or qui en fait ressortir la richesse. Ce devant d'autel porte un écusson sur lequel on lit *Ave Maria;* nous le croyons d'origine italienne » (*Gaz. des Beaux-Arts*, 2e pér., t. XXVIII, p. 432).

Mélanges.

Vases et corbeilles de fleurs, extraits de deux livres d'heures du XVe siècle.

LES miniaturistes du moyen âge nous ont laissé de merveilleux spécimens de leur habileté. Je n'ai point à la vanter près des lecteurs de la *Revue* ; ils sont assurément initiés à l'appréciation de ces chefs-d'œuvre.

Parmi les étonnantes fantaisies dont ces artistes illustraient les marges de leurs livres d'heures ou de leurs missels, je tiens à signaler toute une collection de vases ou de corbeilles, qui figurent sur un livre d'heures, déposé aujourd'hui au Musée diocésain d'Angers. Son initiateur, Mgr Barbier de Montault, en a donné dans le *Répertoire archéologique de l'Anjou* (1) une savante description à laquelle je vais faire quelques emprunts.

Le livre d'heures, provenant de l'abbaye cistercienne de Chaloché, est passé entre les mains de M. l'abbé Benoît, ancien curé de St-Jacques d'Angers, bibliophile distingué, qui l'a légué au docteur Farges, aujourd'hui décédé : actuellement, il est déposé à l'évêché en compagnie d'autres beaux manuscrits. Celui-ci est enrichi de six miniatures remarquables.

« Ce qui lui donne surtout, dit Mgr B. de M. « un charme inexprimable, ce sont les bordures « qui encadrent chaque page recto et verso. Les « fleurs y sont traitées avec une délicatesse ex- « quise: il n'est pas difficile d'y reconnaître le frai- « sier, le bleuet, le plantain, le bouillon blanc, la « rose, la violette, la campanule, le myosotis et le « pois à fleur. Les papillons et les oiseaux volti- « gent sur ces fleurs ou les becquètent. Parmi les « oiseaux je nommerai le paon, la chouette, le « coq, la huppe, le perroquet, la tourterelle et le « chardonneret. Ils louent Dieu et les saints. « Aussi ils ont au bec des banderoles sur les- « quelles se lisent ces paroles empruntées à la li- « turgie : *Deprecamur te — Deffende me in* (peri- « culo) — *O Martyr Beatissime* (S. Jean-Baptiste). « — *Suscipe me in filium.* — *Benedica* (t) *me Deus* « — *Pater qui cuncta* (gubernas, Eleyson) — « *Gloria in excelsis Deo.*— (Pax) *hominibus bonæ* « *voluntatis.* — *Laudamus te.* — *Glorificamus te.* « L'hymne de la création à la louange de Dieu « continue par les plantes : *Ave Maria gr*(atia) « — *Gloria Patri.* — *O Mater Dei.* — *Gloria tibi* « *Dne*, — *etc.* »

J'ai pensé utile de reproduire quelques croquis à titre de renseignement sur la forme, la coloration et la décoration des vases à fleurs en usage au XVe siècle : les uns (fol. 4 et 7), bien que dorés dans le manuscrit, paraissent être en vannerie, les autres (fol. 2vo 5, 5vo, 71, 81 et 190) semblent en terre cuite assez grossière. Parmi ces derniers les trous au travers desquels passent des feuilles (f° 5) rappellent ceux dont sont percés quelques récipients, qu'on voit au début du printemps chez les marchands d'oignons de jacinthes ou de tulipes. Le vase (fol. 59) a l'aspect de quelques potiches en faïence, tandis que ceux désignés aux f°s 11, 58 et 72 évoquent l'idée de certains verres de Venise. A remarquer le bras qui tient le vase fol. 58. Bernard de Palissy a fait des porte-lumières de ce genre en faïence émaillée.

Les deux dessins f. 74 et 190 sont empruntés à un livre d'heures de la Bibliothèque de Chartres (N° 547), qui pourrait bien avoir été enluminé par le même artiste que celui d'Angers.

Peut-être d'autres dépôts publics offrent-ils dans leurs manuscrits des renseignements analogues; je souhaite qu'on en fasse la recherche: ces représentations peuvent suppléer à l'absence des objets de même catégorie *en nature* et aider à se les figurer.

L. DE FARCY.

1. Année 1859, p. 93 et suivantes.

Artistes bordelais.

M. Gaullieur, un érudit bordelais, a extrait des archives de Bordeaux d'importants documents dont il a formé un opuscule intitulé : *Les Bordelais inconnus, notes sur quelques artistes ou artisans remarquables du XVe au XVIIIe siècle, architectes et imagiers-sculpteurs.* — Bordeaux, Cadoret, in-8° de 22 pages.

Cette brochure fort instructive contient plusieurs contrats, dont je vais faire des extraits, en vue de la linguistique des arts.

1. « Maistre Ramon Macip », « masson », c'est-à-dire maître de l'œuvre, architecte, se charge, en 1496, de compléter une tour par l'addition d'un escalier, de deux cheminées, d'une

Fol. 2 v°

Fol 4

Fol 5

Fol. 5 v°

Fol. 7

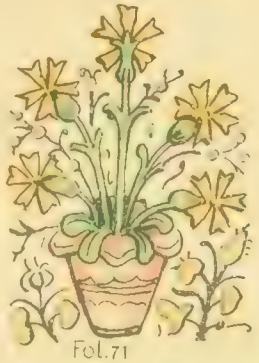
Fol. 8

Fol. 11

Fol. 13

Fol. 58

Fol. 59


Fol. 71

Fol. 72

Fol. 81

Fol 74

Fol. 190

Vases et corbeilles de fleurs extraits des marges de deux livres d'heures du XVe siècle.

canonnière (1) et d'un retrait : « Una vitz dedentz la tour deu portau de Lombreyre,... de la haulteur de trois estalhes et montées jusques au galhetras.

« Deulx cheminées de talhe (2), l'une sur l'autre, avec leurs ars (3) et leurs foyers.

« Audit estage bas, une canonnière de talhe, votée (4) commant se apartient.

« Ung retretz, qui viendront de bas de terra, de bas en forme d'une vote, de sept à huyt piez en carré de large et montera les dits retretz et tuyetz (5) à deulx estages ».

2. En 1525, Étienne Baudouyn, architecte, s'engage à « parachever à la mode de France », autrement dit en style parisien, de l'Ile de France, la maison de Sire Amand de Lestonnac, commencée « à la guyse de Bourdeaux », ce qui suppose que l'architecture était différente et plus arriérée en province.

3. Mathurin Gallopin, « maistre maçon de Bourdeaulx », en 1532, passe un contrat relativement à la reconstruction du couvent de l'*Ave Maria* : « Sera tenu ledict Gallopin entailler neuf escussons en posse, en piare de Taillebourg et mectre et poser as pilliers et portes de la muraille de l'église de l'Anunciade et mectre et entailler les armes en escusson carré qui luy ont esté monstrées et baillées en ung écusson profect en papier.

« Et aussi faire la voste, garnye de barres de fer convenables et qui seront requises.

« Et d'abundant blanchir et enduire les murailles dudict et dehors, à l'endroict où se fera la saincture (6) ».

4. En 1509, « maistre Jehan Baudoyn, ymagier de St Syméon de Bourdeaulx », promet « faire ou faire faire la sépulture du deffunct noble homme Francoys de la Fontaine... dedans l'église des frères Jacopins et prescheurs (7) de Bourdeaulx, devant le grant aultier...

« Et premièrement, ledict Baudoyn fera ladicte sépulture au dict lieu, eslevée sur le pavement de la haulteur de troys piés cu environ et de longueur aura neuf piez...

« Item, et l'embassement (8) d'icelle sera faicte de mouleure convenable et le larmier hault portera en sa nacelle quelque feuiliage anticq, ainsi qu'il appert au portraict...

« Item, et à l'ung des coustés de la dicte sépulture, au long aura ung sainct Jehan Baptiste au meilhieu et, aux deulx coustés de l'ymaige, scelon ses armes, à une feste (1) romaine comme ung chapeau (2) de feuillage à l'entour et des lettres (3) semées aux champs.

« Item, de l'autre cousté sera ung Sainct Francoys (4) recepvant les extigmations de Séraphin (5) et, aux deux coustés de luy, les armes comme au précédent et semées aussy de lectres en iceluy.

« Item, et à ung des boutz de la dicte sépulture sera une saincte Katherine et à l'autre bout une saincte Barbe (6) et semée à l'entour des dictes lettres, comme dessus.

« Item, sur la dicte sépulture sera la stature du dict seigneur, de la longueur de six piez, armé ainsi qu'il appartient, l'espée au cousté, son heaulme près de son chef, lequel repousera sur un orelhier.

« Item, aura aux piez de la dicte stature ung lyon couché et dedans l'establement, près du bort, sera escript son épitaphe avec la date de son trespas.

« Item, toute la dicte sépulture... sera faict... de bonne pierre de Taillebourc...

« Et ce pour le prix et somme de cinquante escuz d'or du coing du Roy, payable... incontinant la dicte sépulture et euvre parachevée. »

5. Nicolas Carlier « maître sculpteur », en 1629, entreprend, « à la muraille servant de frontispice... (7) au devant la porte du chapeau rouge », d'après son « dessin », « les armoiries du Roy, de Monseigneur le gouverneur de la ville ».

X. B. DE M.

1. « *Canonnière*, meurtrière » (V. Gay).
2. En pierre de taille
3. Au château du Chilleau (Deux-Sèvres), le manteau est taillé en arc cintré et surbaissé (XVe siècle).
4. Voûte sous laquelle s'abritait la canonnière.
5. Tuyaux de descente.
6. Litre funèbre.
7. Dominicains.
8. Soubassement.

1. Feston, guirlande. Ce mot n'est pas dans le *Glossaire archéologique*.
2. Couronne.
3. Initiales du nom de baptême du défunt, peut-être aussi de sa femme.
4. Patron du défunt.
5. Stigmates occasionnés par un séraphin en forme de crucifix.
6. Patronnes probablement de sa femme, ce que fait supposer le semis de « lettres ».
7. « *Frontispice*, décoration d'architecture de la façade d'une église. On le dit aussi de la face et de la principale entrée d'un grand bâtiment, qui se présente de front aux yeux. Le frontispice du Louvre est le plus beau morceau d'architecture qui soit en France. M. Félibien dit qu'on ne se sert plus guère en architecture du mot de frontispice » (Furetière). Ce mot a tellement vieilli qu'il est complètement hors d'usage et qu'il devenait nécessaire en conséquence de l'expliquer ici.

Correspondance.

Espagne.

Porte et cloître de Sta Maria de Nieva.

PENDANT le dernier voyage archéologique organisé par la *Société Espagnole d'Excursions* nous avons visité Sta Maria de Nieva, bourgade située sur le chemin de fer qui relie Segovia, ville épiscopale, à Médina del Campo. La porte de l'église d'une ancienne abbaye et son cloître, bâtis au commencement du XVe siècle, sont les trésors artistiques que le village castillan a conservés.

La porte est gothique, très ornée de sculptures dans le tympan,le linteau et les arcs des claveaux, mais elle n'a pas de trumeau, à la différence de la plupart des portes françaises, de la même époque et des grandes portes de Tolède, Burgos et Léon. Sous l'ensemble du tympan et du linteau il y a deux corbeaux portant sur les pieds-droits. Les cinq voussures reposent sur des faisceaux de trois colonnettes très grêles, qui s'élèvent jusqu'au niveau inférieur du linteau.

Les reliefs du linteau et de la cinquième voussure représentent les scènes du jugement dernier; dans la cinquième voussure, les morts sortent de leurs cercueils dans les poses les plus bizarres. Les figures du centre du linteau n'existent plus. A droite, on voit la porte du ciel et un ange : à gauche, l'entrée de l'enfer sous la forme d'une gueule monstrueuse. On ne remarque pas sur cette porte le pèsement des âmes représenté d'une façon si naïve et si dramatique au monument antérieur de *Sepulveda* dans la même contrée, et de *Estella.*

Au centre du tympan, malheureusement fort endommagé, le Père éternel dans une gloire, est entouré de séraphins, d'anges, de saints et de saintes qui se répandent sur les quatre premières voussures. Au fond, en bas-relief, le soleil et la lune.Aux côtés du Juge suprême,deux statuettes d'homme et de femme l'implorent. Faut-il y voir le roi Henri III et Catherine de Lancaster, les fondateurs de l'abbaye ? Cela paraît plausible. Des figures de moines accompagnent les princes. Sous le linteau ont été sculptées deux têtes d'aigle et de lion. A droite et à gauche des corbeaux, toute l'histoire de la Passion se déroule en haut relief.

Les sculptures des archivoltes sont en ronde bosse, chacune dans un claveau ; elles ont été exécutées avec grand soin. On peut constater le travail de mains différentes, mais dans l'ensemble il n'en résulte pas de défaut d'harmonie. Les malheurs de la fin du XIVe siècle et du commencement du XVe n'arrêtèrent pas l'essor de l'art en Espagne.

La représentation des scènes du Jugement dernier dans une bâtisse de la date de *Sta Maria de Nieva* est remarquable. On voit la punition des vices, avec des détails très drôles, dans des

portes du XIIIe siècle à *Tudela* et à *Avila*, et la séparation des élus avec les damnés sur celle de Toro, aujourd'hui cachée dans une petite chapelle. Mais on ne trouve pas souvent des sculptures de ce genre dans les monuments espagnols du XIVe et du XVe siècle. Nous pouvons signaler, cependant, un autre exemple : au XIVe siècle on bâtissait la porte principale de Tarragona, avec un gâble, un tympan en grande partie remplacé par une claire-voie vitrée, trumeau et linteaux courbés en arcs surbaissés, présentant un système de structure analogue à la porte de Saint-Urbain de Troyes ; on y voit aussi les morts sortant de leurs cercueils, des élus et des damnés.

La porte de *Nieva* est du commencement du XVe siècle, moins ancienne encore que la porte de Tarragona ; on peut la donner comme un fait très curieux d'archaïsme architectonique, plus remarquable encore dans le cloître.

Le cloître de *Sta Maria de Nieva* se compose d'une série d'arcs d'ogive portant sur des colonnettes jumelles, interrompues seulement de distance en distance par des piles carrées. Il est

couvert par un plafond formé de solives posées en travers de la galerie, comme la plupart des cloîtres qui sont surmontés d'un étage.

On sait qu'il n'existait pas à la fin du XIVe siècle lorsque la découverte de l'image de la Vierge éveilla dans l'âme pieuse de *Catherine de Lancaster* le désir de fonder le couvent dominicain ; elle s'adressa alors au Saint Père, en lui demandant sa bénédiction pour réussir. Si l'on n'avait la certitude absolue de sa date, on pourrait le classer au nombre des constructions de la première moitié du XIIIe siècle.

Les tailloirs qui relient les colonnes accouplées sont pris dans une seule pierre, ainsi que les chapiteaux doubles et les deux bases, et, chose plus remarquable, les fûts aussi sont unis, ne formant réellement qu'une seule colonne avec un tailloir rectangulaire et un chapiteau, formant

une sorte de petite frise sculptée, et un fût composé de deux cylindres et un biseau de raccordement portant sur la base.

Les sculptures des chapiteaux du XVe siècle reproduisent le tableau magnifique des représentations tirées de l'histoire religieuse et de la vie profane, tableau si riche dans les cloîtres espagnols de *Silos*, *S. Juan de la Peña*, *S. Pedro el Viejo de Huesca*, *S. Cucufate del Vallés*, *Santillana del mar*, *Aguilar de Campòo*, *Ripoll*, *S. Pedro de Estella*, *Tarragona* et de plusieurs autres des XIe, XIIe et XIIIe siècles. On y trouve des figures bizarres, des animaux qui luttent avec l'homme, des chasses à l'ours et aux oiseaux ; deux chevaliers combattant l'un contre l'autre,

des monstres, un garçon dans un arbre surpris par un taureau, et un autre par un ours ; les travaux pour bâtir l'église au moyen de très singulières machines; une leçon de musique, des moines se livrant au pugilat, l'échafaud dressé pour un criminel et le bourreau; les travaux de l'année, la moisson, la mouture du grain, la vendange; l'écusson du roi Henri et de sa femme Catherine qui se retrouve en de nombreux endroits.

ENRIQUE SERRANO FATIGATI,
Professeur et Conseiller à Madrid.

Exposition de peintures des maîtres néerlandais antérieurs à la Renaissance à la New Gallery de Londres.

DEPUIS quelques années l'Académie Royale a renoncé aux expositions générales de tableaux anciens empruntés aux collections particulières réunies autrefois par ses soins ; heureusement les Directeurs de la New Gallery ont eu la bonne idée d'organiser dans ses salles quelque chose de semblable. Ils ont même fait mieux : au lieu d'exposer pêle-mêle des tableaux d'écoles et d'époques différentes, ils ont réuni, dans une même salle, une centaine de panneaux de l'ancienne école Néerlandaise ; dans une autre, une série de tableaux de Rubens; et enfin, dans une troisième, une quarantaine de tableaux anglais du XVIIIe siècle.

Depuis la charmante collection exposée au Burlington Fine Arts Club en 1892, les amateurs de l'ancienne école n'ont plus eu pareille occasion de comparer entre elles un nombre aussi considérable de reproductions des maîtres des XVe et XVIe siècles. Aussi trouvera-t-on ici bon nombre de problèmes à résoudre. Le catalogue est précédé d'une courte notice historique de l'école donnant des dates exactes. Il peut servir à contrôler les attributions du catalogue ; les tableaux portent les noms des maîtres à qui ils sont attribués par leurs possesseurs; il est à regretter qu'on n'a pas réuni, en les plaçant les uns à côté des autres, les panneaux souvent si divers attribués au même auteur. Aussi, si sept tableaux sont attribués aux Van Eyck, cinq à Van der Goes, trois à Van der Weyden, trois à Thierry Bouts, cinq à Memlinc et quatre à Gérard David, il convient de faire remarquer que le nombre de ces attributions qui sont justifiées est fort restreint. Mais il est temps d'aborder l'examen des œuvres exposées. La plus ancienne est un charmant petit diptyque du milieu du XIVe siècle : non seulement il donne une bonne idée du style et des procédés techniques en usage avant les Van Eyck, mais encore du genre de cadre dont on entourait les panneaux à cette époque. Sur l'un des volets on voit peinte en tons clairs la douce figure de la Vierge-Mère, couronnée, assise sur un trône, tenant de la main droite un bouquet de fleurs et soutenant de la gauche l'Enfant Jésus qui caresse fort gentiment le menton de sa Mère. L'autre volet représente Notre-Seigneur sur la Croix, avec la Sainte Vierge soutenue par trois saintes femmes à droite, et de l'autre côté S. Jean, et le prophète Isaïe tenant une banderole sur laquelle on lit le texte : *Ipse vulneratus est propter iniquitates nostras.* Au-dessus des bras de la croix deux anges qui se voilent le visage. Les figures sur les deux panneaux se détachent sur fond d'or avec des rinceaux de feuillages en relief. Le cadre doré est orné de plaques peintes, en imitation d'émail, alternant avec des cavités ovales qui, primitivement, étaient remplies par des cabochons et des imitations de pierres précieuses. La couronne de la Madone a conservé encore une des perles dont elle était ornée.

Cinq tableaux sont attribués aux Van Eyck ; un seul (69) est authentique. C'est une Madone reproduisant la figure centrale du retable peint pour le chanoine Van der Paele, conservé à l'Académie de Bruges et qui a été achevée en 1436 ; le panneau exposé ici porte sur le cadre la date de 1437, qui peut-être se trouvait sur le cadre primitif. Comme j'ai décrit ce panneau tout au long dans la *Revue*, je me bornerai à ajouter qu'il existe un panneau semblable à Palerme dans la collection du duc di Verdura. Il est assez étonnant que le groupe, certes le plus déplaisant de tous ceux peints par Van Eyck, ait si souvent été reproduit par d'autres peintres jusque fort avant dans le XVIe siècle. On le retrouve ici (82) sur un panneau qui, à en juger par l'ornementation du trône, ne peut être anté-

rieur à l'an 1520. Le troisième tableau (9) : la visite des trois Maries au sépulcre, est une œuvre de grand intérêt qui jusqu'ici a passé pour être de la main de Jean Van Eyck. J'ai toujours eu des doutes quant à cette attribution, doutes qui furent confirmés lorsqu'en 1893 j'ai eu l'occasion d'examiner « le Triomphe de l'Église » au Prado à Madrid. En 1898, l'expert très connu, M. Buttery, m'a montré un petit panneau du Christ sur la Croix avec la sainte Vierge et saint Jean, peint sur toile fine assurément de la même main, qui certainement n'est pas celle de Jean Van Eyck ; mais de qui est-il ? d'un peintre qui a séjourné dans la Péninsule, ou d'un Espagnol ou Portugais, travaillant sous l'influence directe des Van Eyck? Les types des figures dans le tableau du Calvaire ne sont pas néerlandais ; c'est aussi le cas pour beaucoup de personnages du retable de Prado, surtout pour les Juifs qui tournent le dos à la fontaine des eaux vives. Les trois Maries et plus encore l'ange dans le tableau exposé ici, ne ressemblent guère aux types des tableaux authentiques de Jean Van Eyck en dehors du retable de Gand, qui certainement était bien connu de l'auteur des trois tableaux en question. Seraient-ils l'œuvre d'un élève de Hubert ? A moins qu'il faille reconnaître dans ces tableaux l'œuvre de Hubert Van Eyck lui-même ? C'est la conclusion que j'adopte aujourd'hui.

Au milieu du panneau exposé ici on voit le tombeau vide, sur le couvercle duquel est assis un ange tenant un sceptre de la main gauche. Il est revêtu d'une aube blanche et d'une étole verte brodée de croix en or ; il a les cheveux maintenus par un bandeau orné de perles et d'une croix qui couronne le sommet de son front. A droite les trois Maries : Madeleine, à la vue de l'ange, s'est jetée à genoux ; la main posée sur le couvercle du vase qu'elle vient de mettre sur le bord du sépulcre, elle écoute les paroles de l'ange, le regardant d'un air étonné. Elle est vêtue d'une robe doublée de fourrure et d'un manteau rouge foncé, ourlé d'une légère broderie en or avec des caractères hébraïques : un couvrechef blanc en forme de turban dont le bout retombe sur son épaule gauche, complète son costume. Ses deux compagnes se tiennent debout un peu en arrière : l'aînée est enveloppée d'un manteau bleu foncé posé au-dessus d'un voile blanc ; l'autre est vêtue d'une robe et d'un manteau vert. Au devant du tombeau, deux des gardes et, à gauche, un troisième, profondément endormis ; leurs armes et tous les détails de leur costume, y compris un casque en bronze surmonté d'un dragon, sont rendus avec une exactitude minutieuse. Au premier plan croissent des fleurs ; on y voit entre autres une molène et palmette. A l'arrière-plan, à droite et à gauche, des rochers bruns, entre lesquels un terrain montant recouvert de gazon, et un chemin suivi par des cavaliers et des piétons retournant vers une ville, où l'on voit des tours nombreuses en pierre rougeâtre ; elles s'étendent dans le fond et ressemblent, sous tous les rapports, au fond du tableau du Calvaire. Les effets de la lumière matinale sont parfaitement rendus. Dans le coin inférieur, à gauche, se trouve un écusson ajouté bien plus tard portant un chevron accompagné de trois coquilles, entouré du collier de l'Ordre de Saint-Michel ?

Un buste du Christ (20), vu de face, revêtu d'une robe rouge cramoisi bordée de pierreries, se détachant sur un fond bleu, est un bon tableau d'un coloris intense, mais qui me paraît dater de la fin du XVe siècle. Je ne saurais imaginer sur quel fondement on s'est basé pour attribuer la dame accompagnée de sainte Marie Madeleine (27) aux frères Van Eyck. Ce joli panneau, provenant de la collection Ruston, vendue chez Christie le 21 mai 1898, est un excellent spécimen de l'ancienne École française de la fin du XVe siècle, bien conservé quoiqu'il ait perdu un peu de son harmonie à la suite d'un nettoyage. A gauche une dame qui égrène son chapelet de perles ; elle est à genoux à côté de la Sainte qui étend la main droite vers elle, tenant dans la gauche son attribut ordinaire, le vase de parfums ; elle porte une robe rouge bordée à l'encolure d'un galon d'or avec pierres fines, des manches bleues et un manteau vert ; une coiffure riche où se trouve le chiffre IHS. La donatrice est vêtue d'une robe de velours brun doublé d'hermines, attachée sur la poitrine par un joyau. Au fond, un rideau rouge. Les types ne sont pas beaux mais évidemment pris sur nature, et peints avec un fini remarquable ; les chairs d'un ton clair sont délicatement traitées.

Des trois tableaux attribués à Roger Van der

Weyden la Vierge glorieuse, entourée des saints Pierre et Jean, Côme et Damien (11), est une copie libre du panneau bien connu du Musée Staedel à Francfort; le portrait du duc Philippe de Bourgogne (59) est une des nombreuses reproductions dont l'original reste à retrouver. Le tout petit panneau (2) appartenant à Lord Northbrook représentant la Madone en robe bleue, assise sous un portail ogival orné d'une série de groupes sculptés, les sept Joies dans les niches à dais, est bien certainement l'œuvre de l'auteur inconnu du diptyque peint pour les Cisterciens des Dunes, conservé dans la collection Van Ertborn au Musée d'Anvers.

Cinq tableaux sont attribués à Hugues Van der Goes; n'ayant pas vu le retable peint pour Thomas Portunari à l'hôpital de Santa Maria Nuova à Florence, la seule peinture du maître dont l'authenticité est établie, je ne saurais dire si l'un ou l'autre des panneaux exposés ici peut être de lui. Le plus remarquable (51), qui paraît n'être qu'un fragment de tableau, est une œuvre splendide. Il représente un chanoine âgé agenouillé sous le manteau d'nn saint guerrier, probablement saint Victor, saint Géréon, ou saint Maurice, car son bouclier et le pennon de sa lance portent de gueules à l'escarboucle d'or. Le chanoine devait appartenir à une famille noble, car il porte des bagues aux deux pouces et aux trois doigts de la main gauche ainsi qu'un joyau sur la poitrine; peut-être le cercle orné de perles fines, de rubis et de saphirs dont sa tête est ceinte indique qu'il était jubilaire. C'est un détail de costume que je ne me rappelle pas avoir rencontré ailleurs sur un portrait de prêtre.

La Madone accompagnée des saintes Catherine Barbe et du donateur (21), qui appartient à M. G. Bodley, est un tableau important de Memlinc, acheté sur le continent au siècle dernier par Sir Joshua Reynolds. N'ayant jamais été exposé, il a échappé à l'attention des connaisseurs. Quoique un peu sale et ayant souffert par le frottement, il a heureusement échappé aux mains des restaurateurs. Les figures principales : la Vierge, sainte Catherine, sainte Barbe et l'ange, à droite du trône, rappellent de très près les mêmes personnages du panneau central au grand retable de l'hôpital de Bruges. Là les figures sont groupées dans un portail ou cloître à colonnes : ici le trône de la Madone avec un drap d'honneur or et noir bordé de pourpre foncé et couvert d'un baldaquin écarlate, est placé sous un treillis garni d'une vigne chargée de grappes. Au côté gauche du trône, un deuxième ange, vêtu d'une tunique et d'un manipule écarlate et or, pince de la harpe. A l'extrême droite, derrière sainte Catherine, on voit le donateur, un homme âgé, à ce qu'il semble, d'une trentaine d'années, revêtu d'une robe brune foncé ayant une bourse suspendue à sa ceinture; il égrène son chapelet. Fond de paysage : à gauche, des arbres, une colline et un donjon; à droite, un ruisseau avec un pont qu'un homme et une femme traversent ; plus loin, un homme longe le mur crénelé d'un parc ; il s'approche de la porte sous laquelle un cavalier, vêtu de rouge et de bleu, monté sur un cheval blanc, entre dans l'enclos. Au tout premier plan, quelques plantes en fleurs. Dans ce charmant tableau règne le calme et le repos et la paix qui caractérisent toutes les œuvres de Memlinc. La scène représentée avec une simplicité parfaite, rend très fidèlement la nature et ici, à Londres, au centre si actif et si agité du commerce moderne, il fait revivre dans mon esprit bon nombre de douces soirées d'été passées aux environs de Bruges. Deux autres tableaux attribués à Memlinc, dont l'un appartient au Duc de Westminster (39) et l'autre (54) à Mme Stevenson Clarke, forment avec les Madones accompagnées d'anges aux Uffizi de Florence, à Vienne, à Woerlitz et à Bruxelles, une série dont l'authenticité me paraît fort contestable.

Deux des trois tableaux attribués à Gérard David proviennent de la collection du cardinal Antoine Despuig y Dameto, archevêque de Valentia, mort en 1813; ils sont aujourd'hui la propriété de M. Léon de Somzée ; malheureusement ils ont subi un nettoyage. L'un (52) est un grand retable, dont le panneau central représente sainte Anne assise sur un trône en pierre, étendant le bras droit autour de la sainte Vierge qui soutient l'Enfant Jésus; celui-ci se penche en avant pour feuilleter le livre que tient sainte Anne. Un drap d'honneur est suspendu entre les montants du trône qui sont ornés d'*amorini ;* un tapis oriental recouvre le marche-pied. Sainte Anne est vêtue d'une robe gris-pourpre, d'un ample manteau rouge et d'un couvre-chef de

toile blanche. Marie a une robe lilas et un manteau bleu ; l'Enfant est nu. Sur le volet droit se trouve saint Nicolas, debout, revêtu de l'aube avec parements et chasuble rouge et or dont l'orfroi sur le devant est orné d'une broderie représentant deux anges tenant les instruments de la Passion. Une mitre précieuse et des gants rouges complètent le costume ; le Saint lève la main droite pour bénir; de la gauche il tient sa crosse. Sur le volet gauche saint Antoine de Padoue, en robe grise et nu-pieds, tient dans la main droite une croix de bois, et de la gauche un livre, sur lequel un enfant nu sans sexe, les mains jointes en prière, est l'emblème de l'âme. (Plus tard les artistes ont substitué l'Enfant Jésus à cet emblême.) Au fond des volets, des échappées de paysage avec un château et une église, et à l'extrême gauche, un iris en fleurs. Les deux figures sur les volets sont pleines de dignité ; elles ont bien probablement été inspirées par Gérard David, mais l'exécution ne me paraît pas de sa main.

Les six panneaux cintrés ornant les côtés d'une grande châsse en bois sculpté et doré, me paraissent devoir lui être attribués à juste titre. La châsse, dont la forme ressemble à celle de sainte Ursule de Bruges, mais qui la dépasse en dimensions, est ornée aux petits côtés des figures sculptées et polychromées de saint Nicolas ressuscitant les trois étudiants et de saint Antoine de Padoue, chaussé de sandales et tenant de la main droite un livre fermé sur lequel l'Enfant Jésus, assis, caresse le Saint qui porte une branche en fleurs dans la main gauche. Cette figure est certainement bien postérieure aux peintures et fait douter de l'authenticité de toute la boiserie qui a été redorée. Les versants du toit sont ornés de six écussons armoriés qui ont été repeints ; l'un d'eux pourrait être aux armes de la famille Cotoner.

Les panneaux peints représentent les sujets suivants: 1° La naissance de saint Nicolas: à l'avant-plan, l'enfant debout dans une baignoire en bronze placée sur un tabouret; sur les carreaux, à gauche, une jatte ; derrière l'enfant, une femme tenant un long essuie-main ; à droite, une autre femme pose la main droite sur la poitrine; un peu en arrière, la mère du saint est au lit. 2° A gauche, à l'arrière-plan, trois jeunes filles couchées dans un lit recouvert d'une draperie rouge ; les deux aînées ont des coiffes blanches ; la plus jeune dort tête nue. A droite, au premier plan, leur père en robe verte, les mains jointes, endormi sur un fauteuil ; derrière lui, une fenêtre ouverte sur l'appui de laquelle saint Nicolas dépose discrètement une bourse. 3° Le Saint en aube, chasuble en drap d'or et mitre, la crosse à la main gauche, étend la droite vers trois garçons debout dans une cuve ; l'un d'eux a déjà posé un pied sur le plancher. 4° Saint Antoine, agenouillé sur le pavé, adore la sainte Hostie entourée de rayons qui flotte dans l'air au-dessus d'une grande patène placée sur un escabeau ; vis-à-vis du Saint le mulet est également à genoux ; au second plan, derrière le mulet, Bovidilla et deux hommes contemplent et discutent avec surprise le miracle ; derrière le saint, un prêtre en surplis et étole tenant une pyxide. Fond: des constructions civiles. 5° Un enfant debout étend la main vers le saint agenouillé à droite. Derrière l'enfant, la mère et le père, les mains jointes ; au milieu, en arrière, le magistrat de la ville vêtu de rouge, tenant une baguette. 6° Le saint, debout au bord d'une rivière, prêche aux poissons ; un groupe d'hommes, dont l'un étend le doigt vers les poissons, contemplent cette scène avec surprise ; au bord de l'eau croissent des glaïeuls jaunes ; au fond, les murs d'une ville. Cette série de scènes se distingue par l'habile composition des groupes ; les figures, surtout les enfants sur le premier et le cinquième panneau, sont admirablement modelés ; le coloris est harmonieux malgré le nettoyage que les panneaux ont subi. La composition du quatrième panneau offre des analogies avec la miniature représentant le même sujet dans le Bréviaire Grimani.

Le troisième tableau attribué à David (10): une Madone appartenant à Sir F. Cook, n'est certainement pas de ce maître, mais d'un contemporain qui a fréquemment répété la même composition en variant les accessoires. Une autre Madone (72), provenant de la collection Weyer, pourrait bien être de la même main.

Le n° 7 représente un sujet rarement traité par les maîtres de l'ancienne école: La Sainte Vierge se préparant à faire la toilette de son Enfant. Marie, vue de face, assise auprès d'un foyer, tient sur ses genoux, couché sur sa poitrine, le petit Jésus en chemise de toile diaphane. Il tourne la

tête et regarde sa Mère qui se chauffe la main droite. Sur le plancher, tout en avant, un panier avec du linge ; à gauche, un chariot, jouet d'enfant, et au deuxième plan, trois anges qui chantent en suivant la notation d'un livre qu'ils tiennent entre eux ; derrière eux, un lit à baldaquin garni de rideaux verts. A droite, un autre ange s'avance de l'intérieur; il apporte une petite casserole en terre rouge et une cuiller. La cheminée, dont les montants se terminent en bustes d'un homme et d'une femme, est ornée d'une frise avec des *amorini*, en haut-relief. Auprès des chenets se trouvent de grandes pincettes et un soufflet;sur l'âtre cuit une pomme. La Vierge est vêtue d'une robe verte doublée de petit gris,d'un manteau rouge et d'un couvrechef blanc. Un panneau semblable mais avec variantes dans les accessoires, se trouve au Musée de l'Ermitage à St-Pétersbourg.

Un beau tableau (31), attribué à Jean Gossaert de Maubeuge, mais sans analogie avec sa manière, a été jusqu'ici désigné comme devant représenter la piété de Raimond, comte de Toulouse, se préparant à faire le pèlerinage aux lieux saints. Pour celui qui connaît le moyen âge, il est évident que le peintre a voulu représenter la renonciation au monde de saint François d'Assise, comme le fait est raconté dans la légende : François, cité à comparaître devant le tribunal de l'évêque d'Assise par son père qui l'accusait de l'avoir volé, dit à l'évêque : « Messer, je veux rendre avec les deniers qui lui reviennent, encore tous les habits que je porte. » Et sur ce, il se dépouilla même de sa chemise, mit le tout à ses pieds, en disant : « Jusqu'à cette heure j'ai appelé Pierre Bernardon, mon père. Mais dorénavant je veux dire : Notre Père, qui êtes aux cieux, et non plus : Mon père Pierre Bernardon. » On vit alors que l'homme de Dieu portait sur sa chair un cilice. »

La scène se passe sous le portail du palais épiscopal ; à l'avant-plan on voit François retirant les bras de sa chemise qu'il vient d'ôter, tandis que son père, en robe fourrée, se penche en avant pour prendre la chemise, la robe et le chapeau qui gisent à ses pieds. Un peu en arrière, l'évêque Gui, tout en essuyant de la main gauche les larmes qu'il ne peut retenir à ce spectacle, pose la droite sur le bras du jeune homme qui s'est dépouillé de tout sauf du cilice, et en même temps il le couvre de sa chape. A gauche de l'évêque, un docteur en robe et barette écarlate, pleure également, trois autres hommes, à droite, sont en contemplation devant cette scène. A gauche, au second plan, François, vêtu d'une tunique de berger avec capuchon, sur le devant de laquelle il a tracé une croix avec du mortier, quitte le palais, la main droite sur la poitrine, tenant de la gauche un bâton et levant les yeux au ciel. Dans un paysage boisé au fond on le voit assommé par des voleurs. Jolie composition d'un coloris vigoureux et harmonieux.

Un grand triptyque (8) de tout autre style, mais également attribué à Gossaert, a été peint en honneur de la grande sainte Catherine. Au milieu d'un portique, devant une alcove, tendue d'un rideau brun et or à bordure verte, la Sainte, debout, vue de face, la tête couronnée, lisant un livre qu'elle tient dans la main gauche, tandis que la droite repose sur la poignée d'un glaive. Elle est vêtue d'une robe rose doublée d'hermines, ceinte d'une écharpe brune et d'un manteau bleu verdâtre sur lequel retombe sa longue chevelure. A sa droite, est assis un docteur à l'air grave, les yeux fixés sur un livre ouvert qu'il tient sur ses genoux. A gauche, deux philosophes étudient un livre posé sur un lectrin ; un autre livre, entr'ouvert, gît à terre. Sur le volet droit, trois autres philosophes feuillettent les pages d'un volume. Au dehors, on voit un groupe de huit hommes : les uns consultant un parchemin, les autres écoutant ce que disent entre eux les philosophes. Sur le volet gauche, Maximin, assis sur un trône garni d'un drap d'honneur, le sceptre en main, dresse la parole à un philosophe qui, les bras croisés sur la poitrine, s'incline devant lui. Au-dessus des colonnes, à chaque côté de l'alcove, règne une frise sculptée représentant une série de sujets tirés de la légende de la Sainte : la chute de l'idole ; le martyre des philosophes convertis, un bourreau attise le feu ; la sainte conduite en prison ; Porphyre et la reine à genoux devant la fenêtre de la prison ; la sainte, liée à un poteau est fouettée ; la roue de torture brisée par le feu du ciel. Fond de paysage arrosé par un fleuve ; à droite, une ville bâtie sur un promontoire surmonté de rochers escarpés fort élevés ; à gauche, au second plan, un palais. Ce tableau doit être

l'œuvre d'un maître anversois, peut être de Jean Metsys. La composition est d'une disposition heureuse ; la figure de la sainte est pleine de dignité et les têtes des docteurs très distinguées.

Une autre œuvre remarquable (13), appartenant également à Sir J. Cook, me paraît provenir d'Anvers : c'est, je crois, non le panneau central mais bien le volet droit d'un grand retable. Le sujet à l'intérieur représente l'Adoration de l'Enfant Jésus pendant la nuit de Noël. A l'avant-plan, le nouveau-né est couché à terre, la tête appuyée sur une botte de paille ; à droite, la sainte Vierge, et à gauche, trois anges en adoration ; un quatrième plane au-dessus du groupe principal, les bras croisés sur la poitrine. Derrière la Vierge on voit S. Joseph tenant une lanterne. Fond de paysage : à gauche, deux bergers s'acheminent vers l'étable, l'un d'eux jouant d'une vielle ; au lointain, huit autres pâtres sont réunis autour d'un feu allumé. Tableau assez extraordinaire par les effets de lumière ; la Vierge et les anges sont éclairés par la lumière rayonnante émanant du corps de l'Enfant ; les effets divers produits par la lanterne de S. Joseph, par le feu allumé sur le versant de la colline et la gloire au ciel sont rendus avec une habileté remarquable. Sommes-nous ici en présence d'un tableau original qui a beaucoup souffert, ou d'une copie ? Je crois à une copie, ne trouvant pas dans ce panneau la finesse de touche particulière à certaines parties d'une répétition exécutée aux deux tiers, également endommagée par des restaurations, conservée parmi les inconnus au Musée de l'Académie de Bruges. Le panneau exposé ici est attribué à Henri Bles de Bouvignes, sans doute à cause du hibou à peine visible, dissimulé parmi le feuillage d'un arbre à gauche. Il paraît qu'à l'Académie des Beaux-Arts de Milan, le volet de gauche du n° 243, attribué à Bles, représente une nuit de Noël où l'on remarque un singulier effet de lumière partant du corps de l'Enfant, mais M. Alfred Bequet, qui s'est spécialement occupé de ce peintre, hésite à le lui attribuer (1).

L'extérieur représente Joseph désigné par la floraison de sa baguette comme l'homme élu par Dieu pour devenir l'époux de Marie. La scène se passe dans le Temple ; le grand-prêtre est debout devant l'autel ; à gauche, les veufs qui se sont présentés tiennent chacun la baguette que le prêtre vient de leur rendre ; au milieu d'eux Joseph qui semble vouloir partir, est retenu par le prêtre qui saisit sa robe en appelant l'attention sur sa baguette qui vient de fleurir ; à l'avant-plan, un chien. Tableau de belle ordonnance, et qui a moins souffert que la peinture de la face du panneau.

Un triptyque remarquable (3) pour la manière ingénieuse dont les scènes sont composées, est attribué à Gossaert : je ne sais sur quel fondement. Le sujet principal est l'Adoration des Mages, tandis que sur le volet de gauche est représentée la Descente du Saint-Esprit sur les apôtres le jour de la Pentecôte, et sur l'autre, la Madone entourée d'une auréole, la lune sous les pieds, flottant au-dessus d'un assez joli paysage accidenté, dans lequel serpente une rivière dont l'une des rives est surmontée d'un château. La scène se passe dans un grand palais ruiné en style Renaissance, éclairé par une fenêtre de style flamboyant ; du haut d'une galerie ou balcon, à gauche, un groupe de sept hommes de la suite des rois dont l'un tient une bannière, sont de simples spectateurs ; dans le fond, à droite, une place avec une hôtellerie devant laquelle sont réunis en grand nombre des cavaliers et d'autres personnes. La scène sur le volet de gauche se passe à l'intérieur d'une maison ; au premier plan sont groupés la sainte Vierge et trois apôtres ; derrière eux, un large escalier conduit à une chambre à l'étage où sont assemblés les autres disciples du Christ ; le peintre a voulu rappeler le texte de l'Écriture qui parle d'un vent impétueux qui, venant du ciel, remplit toute la maison, et des langues de feu qui se partagèrent s'arrêtant sur chacun des apôtres, qui commencèrent immédiatement à parler diverses langues. Le tableau, œuvre d'un homme de talent, évidemment pieux quoique innovateur hardi, mérite l'attention. Il me paraît bien supérieur aux deux tableaux authentiques de Gossaert exposés ici ; le grand Adam et Ève (84) acquis par Henri VIII, et qui depuis cette époque orne d'ordinaire le palais de Hampton court. L'autre, daté de 1517 (12), représente Hercule et Omphale, qui ressemblent aux Neptune et Amphitrite du Musée de Berlin.

1. Voir « *Annales de la Société archéologique de Namur* », tom. IX, p. 8.

Deux fort beaux tableaux, qui peuvent être de la même main, sont prêtés par Lord Northbrook ; l'un (63) représente la sainte Vierge, vue de face, assise, tenant l'Enfant sur le bras droit ; la main gauche posée sur le bras du trône en style Renaissance. L'Enfant entoure du bras gauche le cou de sa Mère en caressant son menton de la droite; la Vierge semble méditer ; le coloris est clair et harmonieux ; le visage de la Vierge n'a pas grand caractère, mais celui de l'Enfant est charmant. L'autre panneau (68) offre un sujet qu'on rencontre assez souvent en Espagne : l'apparition de la Madone à S. Ildephonse. Le saint, lequel avait réfuté Helvidius qui osa nier la virginité de la Mère de Dieu, est agenouillé au pied d'un autel dans une vaste église de style ogival, ornée de nombreux détails en style renaissance. Il lève les yeux, animé d'une joie extatique, vers la Vierge qui lui apparaît accompagnée de trois anges et lui passe une chasuble rouge sur la tête ; à gauche, trois moines, dont l'un est absorbé en prière; les autres contemplent la Vierge. Au fond, dans l'ambulatoire du chœur, on voit une procession de moines chantant, suivis d'une foule de fidèles. Délicieux tableau, d'un coloris riche et d'un fini remarquable ; les têtes pleines d'expression, sont délicatement modelées. Dans le tympan d'une arcade se trouve un écusson chargé d'un chiffre composé d'un I et d'un S entrelacés ; seraient-ce les initiales du peintre ou bien celles du nom du donateur ?

M. A. Stowe prête un triptyque (14) dont le Calvaire est le sujet principal ; les volets représentent S. François recevant les stigmates et S. Jérôme en prière; ces deux saints se détachant sur un fond de paysage montagneux, sont très finement peints ; le paysage pourrait bien être de Patenir. Sir Henry Howorth expose un fort beau panneau représentant la décollation de S. Jean-Baptiste (24); un grand volet (245) ayant pour sujet la charité de S. Laurent, tous deux de maîtres inconnus, et une adoration des Mages de Jean van Scorel (28), qui occupe toute la surface intérieure d'un triptyque. L'Institut royal de Liverpool a envoyé plusieurs tableaux dont le plus remarquable est le très beau portrait d'un jeune patricien attribué à Lucas de Leyde (91) ; au fond on voit la conversion de S. Hubert dans un paysage. Ce tableau me paraît être de la même main que le beau triptyque d'Oultremont acquis par le Musée de Bruxelles. Il y a une quinzaine d'autres portraits, dont trois en buste méritent surtout l'attention des visiteurs : Un homme en robe noire fourrée (29) par Gossaert ; Anne de Clèves (44), revêtue d'un très riche costume, peint sur vélin, d'un fini précieux ; le portrait a été peint en 1540 avant son mariage avec Henri VIII; et Patrice Adamson, archevêque de S. Andrew's par Antoine Moor (37) 1569.

Il faut aussi appeler l'attention sur un grand panneau (249) représentant une infinité de sujets très variés, parmi lesquels dans l'avant-plan, la Fuite en Égypte. Ce tableau qui appartient au Musée Boives à Barnard Castle, doit être de Henri Bles et avoir été peint dans les environ d'Anvers.

Cinq tableaux d'écoles étrangères ne peuvent être passés sous silence : d'abord la figure très remarquable, grandeur naturelle, d'une sainte (16) revêtue d'une robe de brocart cramoisi et or garnie d'hermines et d'un manteau de velours bleu ; debout devant un trône orné d'incrustations, elle tient une palme et un clou et porte une riche couronne ; ce qui assurément caractérise sainte Engracia et non Ste Hélène ; ce tableau intéressant doit être l'œuvre d'un des artistes allemands établis à Saragosse au commencement du XVIe siècle. L'école du Wurtemberg est représentée par les deux volets d'un grand retable représentant des scènes de la vie de saint Léonard (50, 53). Deux panneaux du commencement du XVIe siècle ont sans doute été peints dans le midi de la France : ils offrent des sujets tirés de la légende apocryphe de sainte Marie-Madeleine ; 1° elle va à la chasse montée sur un cheval et tenant un faucon sur le poing ; 2° assise à côté de sa sœur, elle écoute la prédication du Christ ; 3° elle prêche aux habitants de la Provence ; au fond, la femme du prince de Provence ressuscitée ; ces tableaux sont d'un coloris très riche. Ils ont fait partie de de la collection Meazza vendue à Milan en 1884. Au milieu de la salle il y a une superbe collection d'une trentaine d'objets d'art du XIIIe au XVIe siècle, et des broderies des XVe et XVIe appartenant à Sir Charles Robinson. L'exposition reste ouverte jusqu'à la fin de mars.

W. H. James Weale.

Angleterre.

LA Galerie Nationale de Londres vient d'être enrichie d'un Raphaël *(le Christ sur la montagne)*, d'un Landseer, de vingt-deux dessins à la sépia exécutés par Turner pour le « Liber studiorum », d'une ébauche à la gouache par le même (*le Pont de la* « Victory »), et de toute une collection de tableaux et esquisses par Constable, Sir Joshua Reynolds, G. R. Leslie, et Stothard. Le testament du donateur, M. Henri Vaughan, assure aussi à la Galerie Nationale de Dublin trente et un dessins de Turner, et trente-cinq à l'Institution Royale pour l'Encouragement des Beaux-Arts d'Édimbourg. Le Musée de South Kensington reçoit de son côté deux tableaux de Constable, cinq dessins de Turner, un bas-relief en marbre blanc attribué à Donatello, et autres objets d'art. Ce ne sont là, d'ailleurs, que les legs les plus importants. Impossible de les énumérer tous, vu que la liste complète n'occupe pas moins de trente pages du testament.

J. C. M. W.

The Coronation Book of Charles V. of France (Cottonia. Ms. Tiberius B. VIII), edited by E. S. Dewick. [*Le livre du Sacre de Charles V de France annoté par E. S. Dewick.*] *In-4° Londres, 1899.*

Des 1240 manuscrits dont se composait en 1423 la Bibliothèque Royale du Louvre, il y en a trois qui sont actuellement conservés au Musée Britannique : l'un d'eux est décrit de la manière suivante dans l'Inventaire dressé par ordre du duc de Bedford, alors Régent de France.

Item. Un livre *de l'Ordonnance à enoindre et couronner le Roy*, partie en latin et partie en françois ; très bien escript et historié es marges de haut et bas, et en la fin sont pluseurs Serements que doivent faire les Pers de France et autres vassaux, prélaz et autres gens.

Ce manuscrit qui a été relié au XVIe siècle en un volume avec un Pontifical anglais du XIIIe siècle, vient d'être publié par la « Henry Bradshaw Society », avec 51 reproductions photolithographiques et sept fac-simile en couleurs. Il est précédé d'une notice sur l'histoire du volume et de la description du contenu, ainsi que d'une comparaison entre les cérémonies diverses et les oraisons employées pour le sacre de Charles V, et celles en usage tant en France qu'ailleurs à différentes époques. Les notes, fruit de longues et patientes recherches, sont rédigées avec beaucoup de clarté. Les miniatures qui ornent le manuscrit sont des illustrations du texte plutôt que des tableaux historiques du couronnement de Charles V. Sans doute le miniaturiste a voulu pourtraiter le roi et quelques prélats — ceux-ci sont reconnaissables par les armoiries dont leurs vêtements sont ornés — mais la cathédrale, le palais archiépiscopal et les autels sont certainement de pure convention. L'ecclésiologue trouvera des représentations variées de mobilier, d'ornements sacerdotaux et d'étoffes, et l'artiste une riche collection de fonds diaprés. Une Bibliographie de livres et articles imprimés relatifs au sujet et des tables ajoutent considérablement à l'utilité de cette publication,

W. H. J. W.

A l'Exposition d'hiver de l'Académie Royale on montre cette année une belle collection de 129 tableaux et de 106 dessins de Van Dyck. Au point de vue général cette collection ne différerait en rien de celle de 1887 exposée à la galerie Grosvenor, si elle ne contenait deux tableaux du plus haut intérêt du pinceau de cet artiste — le *Philip, lord Warton*, que vous avez vu du reste à Anvers l'année passée et le *Doge Andrea Spinola*, un vrai modèle de ce genre.

J. C. M. W.

Travaux des Sociétés savantes.

Société des Antiquaires de France. — *Séance du 31 janvier 1900.* — M. Blanchet fait une communication relative à des fibules et à des boucles de ceinturon récemment trouvées dans le cimetière mérovingien de Namèche (province de Namur) et dont les photographies lui ont été communiquées par M. Oger, conservateur du Musée de Namur.

M. Cagnat, membre résidant, fait une communication sur l'ethnique Cincari *(municipium Cincaritarum)* que l'on plaçait généralement à Bordj-Foum, station de la ligne du chemin de fer qui relie Tunis à la frontière algérienne, Bordj-Foum étant voisine des ruines importantes nommées Ain-Foumgar que l'on croit avoir succédé à une ville nommée *Thingari.* M. Cagnat propose d'identifier ces deux noms et de voir dans les ruines de Ain-Foumgar le *municipium Cincaritarum.*

Séance du 7 février. — M. Prou fait passer sous les yeux de la Société environ quatre-vingts photographies authentiques de reliques conservées au Trésor de la cathédrale de Sens.

M. Vauvillé fait une communication sur les fouilles exécutées en 1899 dans l'enceinte de Frocourt (commune de Saint-Romain, Somme), construite sans doute à la fin de la guerre de cent Ans. M. Vitry entretient la Société d'un buste en bronze du cardinal de Richelieu conservé à la *Bildergallerie* du château de Sans-Souci à Potsdam. Ce buste, actuellement attribué à Girardon, est probablement une œuvre de Bernin qui l'avait exécutée à Rome d'après des dessins.

Séance du 14 février. — M. Michon, comparant avec une stèle funéraire de Larnaka une autre stèle du Musée du Louvre élevée à la mémoire d'un nommé Boitenos Hermès, fabricant de lits, reconnaît que l'objet représenté dans le champ supérieur doit être une sorte de rabot et non un char ou une charrue, comme on l'avait cru jusqu'ici.

M. Lafaye, membre résidant, présente les estampages de deux inscriptions latines du Musée de Nîmes dont l'une permet de rectifier les noms propres d'une inscription publiée au *Corpus.*

M. Héron de Villefosse fait part à la Société d'une intéressante explication de Monseigneur Toulotte, qui reconnaît dans les dédicaces des grottes de Chettaba, en Afrique, le nom de *Gidabba*, cité plusieurs fois par saint Augustin.

Séance du 28 février. — M. le vicomte Jacques de Rongé discute l'opinion de Volney rapportée par Michel Bréal sur le caractère ethnologique du grand sphinx de Gizeh, dans lequel Volney voulut reconnaître le type nègre. M. de Rongé montre par d'autres exemples le danger de se servir ainsi, comme termes de comparaison, de monuments incomplets ou mutilés.

M. d'Arbois de Jubainville expose la doctrine qui consiste à donner une origine gauloise à l'épopée irlandaise *Toun Bô Cuailuge*, dont les bas-reliefs du Musée de Cluny, provenant de Notre-Dame de Paris, représenteraient des épisodes.

Séance du 7 mars. — M. Marquet de Vasselot fait une communication sur une croix-reliquaire byzantine en or conservée au trésor de l'abbaye de Richenau qui passe pour contenir une relique du sang du Christ offerte à Charlemagne par Hasson, préfet de Jérusalem, mais qui, d'après le style et les caractères d'une inscription gravée au revers, ne peut remonter au delà du XIIIe siècle. M. Héron de Villefosse entretient la Société d'une tête de Juba II, roi de Mauritanie, provenant de Cherchell et de quatre inscriptions chrétiennes trouvées à Benion offertes au Louvre par l'Association historique de l'Afrique du Nord.

Séance du 14 mars. — M. Héron de Villefosse, membre honoraire, communique à la Société la partie supérieure d'une figure en bronze trouvée à Saïda et récemment acquise par le Musée du Louvre. Il la rapproche d'une petite figure analogue intacte, également trouvée à Saïda, et appartenant au Louvre depuis plusieurs années; cette seconde figure permet de compléter la première ; ce sont certainement deux répliques d'une statue d'Adonis qui ornait peut-être un temple syrien.

M. Vitry, associé correspondant national, présente les photographies de quelques fragments de pilastres en terre cuite décorés à l'italienne trouvés près du château d'Amboise, fragments qu'il croit sortis de quelque atelier italien établi à Amboise dans les dernières années du XVe siècle ou les premières années du XVIe.

M. Petit entretient la Société du contenu d'un tumulus récemment ouvert aux Plaisirs, commune de Villevalliers (Yonne), contenant trois squelettes et quelques objets de bronze.

Académie des Inscriptions. — *Séance du 19 janvier 1900.* — M. Heuzey décrit divers objets découverts par M. Gauckler, dans la nécropole punique de Carthage. Parmi ces objets, à signaler particulièrement : un peigne en ivoire

portant sur ses deux faces des figures gravées ; d'un côté, le groupe affronté des deux déesses égyptiennes Isis et Nephthys ; de l'autre, deux génies de style assyrien également affrontés. Des peignes semblables ont été récemment découverts en Espagne dans la vallée du Guadalquivir, à l'ancienne Bœtis. Cette découverte prouverait que l'industrie phénicienne a passé de Carthage en Espagne. Comme autres objets phéniciens rencontrés à Carthage et en Espagne, M. Heuzey parle encore de hachettes en bronze, ornées de gravures au pointillé et semblables aux hachettes de même provenance signalées par le P. Delattre, où l'on a remarqué l'ornement appelé la Palmette phénicienne, qui est une véritable marque de fabrique dont la trace se retrouve sur une tablette de pierre, naguère achetée par le Louvre.

M. de Lasteyrie commence la lecture d'un important Mémoire sur l'âge exact de la façade occidentale de la cathédrale de Chartres. Il réfute la thèse mise en avant depuis quelques années, et aux termes de laquelle les architectes de nos grandes cathédrales du Nord auraient été inspirés par le style des édifices religieux du Midi, — et, pour le cas spécial de Chartres, par Saint-Trophyme d'Arles.

M. Émile Chatelain donne lecture d'une Note sur un palimpseste inconnu de Pline l'Ancien. Il a retrouvé dans un manuscrit du grand séminaire d'Autun et dans quatre feuillets de la Bibliothèque nationale, sous le texte des Institutes de Cassien, les traces d'un manuscrit en onciale à deux colonnes, remontant au IVe ou Ve siècle. On peut admettre que ce manuscrit est l'archétype dont dérive le *Riccardianus* copié à Beauvais au Xe siècle, et conservé aujourd'hui à Florence.

M. Ravaisson lit une Note sur un portrait équestre de Philippe IV que contient le Musée de Florence, où il est attribué à Vélasquez. Le portrait, suivant M. Ravaisson, n'est pas de Vélasquez, mais de Rubens, qui dut l'exécuter pendant le séjour qu'il fit en 1632 à la cour de Madrid.

Parmi les ouvrages offerts à l'Académie citons *Villes et châteaux de la Vieille France, duché d'Auvergne*, par M. Casati; *Une vieille cité de France, Reims*, Monuments et Histoire, par MM. H. Bazin et F. Aubin, et *Leçons professées par Louis Courajod à l'École du Louvre* (1887-1896), publiées par les soins de M. H. Lemonnier et de M. A. Michel avec le concours du R. P. de la Croix.

Séance du 26 janvier. — M. Maspero a envoyé d'Égypte une note sur les travaux entrepris pour le redressement des colonnes de la salle hypostyle, à Karnak. Ils ont permis de déblayer le temple de Phtah thébain entrevu par Mariette et ont révélé un certain nombre de monuments intéressants que publiera M. Legrain.

M. Maspero adresse aussi à l'Académie la photographie d'une stèle représentant un des monuments les plus curieux trouvés jusqu'à ce jour dans ce lieu. Elle fait connaître dans tous ses détails la consécration d'un temple nouveau à Phtah thébain par Thoutmès III, restauré par Séti Ier.

Les inscriptions de ce temple furent martelées par Khouniatonou, qui poursuivait avec un zèle sectaire le culte d'Amon.

M. de Lasteyrie achève la lecture de son Mémoire sur la date du portail royal (façade occidentale) de la cathédrale de Chartres. Il continue à réfuter la thèse qui en ferait un édifice de l'époque gothique, et cela grâce à une étude rigoureuse de détails architectoniques, — figures d'anges, dais, etc., qui, à Chartres, ont un caractère éminemment roman. Le savant archéologue compare ensuite le portail de Chartres à des monuments du XIIe siècle à date certaine : le portail de Moissac, la cathédrale de Senlis, celle du Mans, Saint-Germain-des-Prés de Paris, les figures de rois et de reines provenant de Notre-Dame de Corbeil et aujourd'hui à Saint-Denis. Il conclut enfin en affirmant sa conviction que l'édifice étudié par lui appartient à une époque postérieure à 1144, antérieure à 1195, puisqu'il a été respecté par l'incendie qui détruisit la majeure partie de la cathédrale de Chartres en 1194.

M. Théodore Reinach commente le texte d'une inscription grecque conservée au Musée d'Avignon.

Séance du 9 février. — M. Alexandre Bertrand, conservateur du Musée de Saint-Germain, annonce que ce musée vient de s'enrichir de la collection d'Acy qui, par les antiquités de la période quaternaire dépasse en richesses la collection Boucher de Perthes. Les pièces plus importantes cédées par M. d'Acy à l'État seront prochainement exposées dans une des salles du Musée de Saint-Germain.

D'après les lettres de divers correspondants en Afrique, le théâtre de Dougga a été complètement dégagé ; d'autres fouilles se continuent avec succès dans la nécropole de Sainte-Monique, près de Carthage et aussi dans d'autres endroits.

Séance du 16 février. — M. Barth fait savoir que l'École française d'archéologie créée en Indo-Chine est fort appréciée par les savants étrangers. Une exploration de l'ancien royaume de Campâ, entreprise par son directeur, a fait découvrir deux groupes nouveaux et importants de ruines de la période Hindoue.

M. Guimet fait une communication très inté-

ressante sur les rites mystérieux de certaines sectes bouddhiques, consistant en gestes accompagnés de récitations de textes que font les officiants, non seulement pour rendre favorables les divinités, mais même pour les contraindre à devenir favorables. M. Senart ajoute d'intéressants commentaires aux détails fournis par M. Guimet.

M. de Mély continue la lecture sur un coffret d'argent trouvé à Milan dans le tombeau de saint Nazaire et communique des photographies de ce précieux objet qui jusqu'ici n'avait pu être étudié sur ce monument lui-même. Cette pièce d'argenterie a été déposée dans le tombeau de saint Nazaire en 383 par saint Ambroise. Depuis cette date, elle n'a vu que deux fois le jour: en 1579 et en 1894. A cette dernière époque, lors de la translation des reliques du saint, on en prit une empreinte qui fut reproduite en galvanoplastie. M. de Mély a pu voir l'objet lui-même, très différent du fac-similé. C'est un merveilleux spécimen de l'orfévrerie du IVe siècle, dont M. de Mély prouve l'authenticité. Il établit ensuite une comparaison entre ce monument et les pièces les plus connues du IVe siècle et indique la principale cause de la décadence artistique à cette époque.

Séance du 24 février. — M. de Lasteyrie communique un nouveau chapitre de ses études sur la sculpture française du XIIe siècle. Il s'occupe surtout dans ce chapitre des sculptures du Midi de la France, et tout spécialement de celles du cloître et de la façade de Saint-Trophime, à Arles, dont la date exacte n'a jamais pu être bien précisée. Cependant la majorité des archéologues est d'accord pour fixer à la première moitié du XIIe siècle, au plus tard à 1150, la construction des parties les plus anciennes du cloître de Saint-Trophime. Cette opinion a été combattue récemment par M. Marignan, qui prétend faire descendre jusqu'au premier tiers du XIIe siècle les plus anciennes sculptures du cloître d'Arles. M. de Lasteyrie montre à l'aide des inscriptions encore éparses dans le monument que l'une et l'autre opinion sont erronées. C'est vers 1180 que la construction de la galerie nord du cloître a dû être exécutée. Elle était achevée en 1188, car on grava à cette époque, au-dessous des statues, l'épitaphe d'un doyen du chapitre. Il n'est donc plus permis de soutenir, comme on l'a fait en Allemagne dans un livre récent, que nos premiers sculpteurs gothiques ont subi dans une mesure quelconque l'influence de l'école d'Arles, puisque le portail royal de Chartres et nombre d'autres œuvres de premier ordre s'élevaient dans le bassin de la Seine avant qu'on eût commencé la décoration du cloître d'Arles. M. de Lasteyrie démontrera prochainement que, contrairement à l'opinion courante, le portail de Saint-Trophime n'est pas plus ancien que le cloître.

D'après une note de M. G. Reinach à propos des croissants d'or irlandais, il serait à supposer que, antérieurement à l'an 1000 avant Jésus-Christ, l'Irlande possédait de très grandes richesses d'or. Il est probable que la civilisation très développée qui en résultait a disparu vers cette époque sous une invasion de tribus celtiques dont la langue est restée depuis celle des Irlandais.

Parmi les fouilles faites à Beniau, en Afrique, on a récemment découvert les traces d'une basilique chrétienne.

Une lecture très intéressante a été faite dans cette même séance par M. Viollet, auteur d'un mémoire sur les justices, les milices et les finances municipales au moyen âge. Il résulte de ce mémoire que presque toutes les communes de l'époque médiévale, jouissaient de droits de justice plus ou moins étendus.

Commission municipale du Vieux Paris. — *Séance du 18 janvier 1900.* — MM. Le Roux et Lampué désireraient voir la Compagnie des omnibus échanger ses terrains de la rue Monge, qui recouvrent une partie des gradins des arènes, contre les terrains de l'ancienne prison de Sainte-Pélagie ; la Commission se borne à adopter un vœu de M. Marguse demandant, lorsqu'elle sera possible, la mise au jour de ces vestiges.

M. A. Lamouroux lit un extrait du procès-verbal de la séance du 28 décembre 1900 du Conseil municipal, qui a voté le dégagement du Conservatoire des arts et métiers.

M. Tesson rend compte de l'examen fait par la première sous-commission, en 1898, des verrières de l'église Saint-Germain-l'Auxerrois dont le Conseil municipal vient de décider la réparation.

La première sous-commission est chargée de rechercher si l'épée suspendue dans l'église de Montereau est bien celle de Jean-sans-Peur.

M. Tesson analyse l'ouvrage de M. Georges Dariés intitulé *Distributions d'eau.*

MM. Selmersheim, Lampué, Ch. Sellier, J. Périn critiquent certains détails du nouveau square de Cluny.

M. Selmersheim rend compte d'une visite faite aux caves de la maison portant le n° 11 de la rue de Cluny, et pense qu'elles devaient faire partie d'un bâtiment du prieuré de Saint-Benoît; M. J. Périn confirme cette opinion.

M. L. Lambeau a recherché de quel peintre pouvait être une peinture sur bois, placée dans l'église Saint-Gervais, qui représente la *Passion de Jésus-Christ* et qu'une inscription erronée

attribue à Albert Dürer : M. A. de Champeaux lui a fourni la preuve que ce tableau est d'Aldegraever, élève d'Albert Dürer. L'inscription actuelle sera rectifiée.

Société des lettres, sciences et arts de Bar-le-Duc. — *Séance du 8 novembre.* — Il est donné lecture d'une communication de M. L. Germain.

Entre Montmédy et Carignan existe un célèbre pèlerinage au tombeau de saint Walfroy. Le corps de ce saint, transporté à Ivoix en 969, a disparu dès le XIIe siècle, sans que l'on ait jamais su ce qu'il était devenu. — M. Germain analyse un article publié récemment dans les *Analecta bollandiana* par D. Germain Morin, le savant historien bénédictin belge, qui identifie avec saint Walfroy un saint Wulphy, honoré dans le Ponthieu, et dont la légende paraît autoriser ce rapprochement. D. Morin pense que le corps du saint aurait été enlevé d'Ivoix et emporté dans le Ponthieu par les troupes d'Eustache de Boulogne envoyées au secours de Godefroy de Bouillon, lors du siège de Stenay par Thierry, évêque de Verdun, en 1086. Cette curieuse étude permet donc de croire qu'il existe encore des reliques de saint Walfroy et tend à reconstituer une importante page posthume de l'histoire du célèbre stylite.

M. Firmin Comte fait part de quelques observations que lui a suggérées la lecture du livre récent de M. Enlart : *L'Art gothique et la Renaissance en Chypre.* La figure 320 de cet ouvrage reproduit un sarcophage gothique trouvé à Nicosie dans l'ancienne église de Saint-Georges transformée en un bain turc. Ce monument, en marbre blanc, est orné de deux chapiteaux, les deux écussons, portant les deux bars adossés qui sont les armes caractéristiques de Bar, ou de Montbéliard. D'autres familles nobles ont dans leur blason des poissons héraldiques analogues, et il conviendrait, avant de se prononcer définitivement sur l'attribution du monument en question, de faire des recherches plus approfondies. Mais M. Comte tient à signaler dès à présent l'existence de ce sarcophage qu'il ne serait pas éloigné de considérer comme le monument même du comte Édouard Ier de Bar, mort à Famagouste le 11 novembre 1336. M. Comte fait encore remarquer dans l'ouvrage de M. Enlart un dessin de la dalle funèbre de Brocard de Charpignies, provenant également de Chypre. Ce chevalier est représenté ayant à ses pieds deux grands poissons adossés. Serait-ce une simple allusion au voyage d'outre-mer de ce personnage, ou doit-on rapprocher cet emblème assez inusité des armes de Bar ? L'examen du monument lui-même, qui est classé au Musée de Cluny sous le n° 421, permettrait peut-être de discuter cette question.

Société archéologique du Midi de la France. — Dans la séance du 18 avril 1899, M. Anthyme Saint-Paul a fait présenter un travail dans lequel il s'élève contre plusieurs des conclusions de M. Rosbach, en son intéressante étude, jadis présentée au Congrès des sociétés savantes, notamment sur les écoles toulousaines. C'est à tort, selon notre collaborateur, que M. Rosbach a nié l'existence d'une école locale de sculpture.

M. Bouffet critique les restaurations de la cité et de l'église Saint-Nazaire à Carcassonne par Viollet-le-Duc.

Le baron de Rivières communique des inscriptions campanaires de l'Arriège et du Gers.

M. l'abbé Auriol présente un intéressant mémoire sur la Chartreuse de Castres au XIIe s. ; il y joint un plan d'ensemble.

Société historique de Compiègne. — Dans la séance du 18 janvier, M. le comte de Marsy a présenté le rapport annuel des travaux de cette Société ; en un discours de belle allure, il a présenté l'analyse de travaux multiples et divers, habilement groupés et formant un bel et important ensemble : Annales du prieuré-hôpital de St-Nicolas au Pont , par M. l'abbé Wallier ; exposé de la répartition de la paroisse et de la ville en 1199, par M. l'abbé Morel ; édition d'un plan ancien de la cité, par M. Sorel ; description du musée Vivenel, par M. Blu et des anciennes sépultures du cimetière Saint-Antoine, par M. Sorel ; récits divers relatifs à l'histoire locale des derniers siècles, par MM. Lienart, Derville, de Bonnant et Sorel ; étude très fouillée du commandant Palat sur la défense de Compiègne en 1814, etc. M. l'abbé Gallois a fait connaître les fonts baptismaux des églises du Nord de l'arrondissement. M. l'abbé Marsaux s'est occupé des églises de Fitz-James, de Catenoy et de Nomtel.

La Société a pris pour objectif de son excursion annuelle les communes de Ham et de Nesles, dont les églises et châteaux sont vivement intéressants. Nous n'avons pas oublié la charmante excursion que nous y fîmes naguère, lors du jubilé de la Société des Antiquaires de Picardie.

Les publications de la Société se poursuivent régulièrement et elle vient de mettre au jour le 3e tome du cartulaire de Saint-Corneille et le 8e vol. de ses procès-verbaux, et bientôt paraîtra la description des fouilles exécutées dans la forêt de Compiègne, par feu le président de Poncy.

L. C.

Bibliographie.

LES ABBAYES AUX ENVIRONS DE LONDRES, *Abbeys around London.*

SOUS ce titre M. John A. Randolph, que les lecteurs de la *Revue* connaissent par ses correspondances d'Angleterre, vient de commencer une publication intéressante. Elle a pour objet sinon de décrire, au moins de faire connaître le très grand nombre d'abbayes qui, avant la Réforme, ont été fondées et bâties autour de Londres.

La plupart d'entre elles n'existent plus qu'à l'état de ruines, et même de ces ruines il ne reste souvent que des débris. L'auteur s'attache à en conserver le souvenir par des reproductions photographiques soit des monuments eux-mêmes, soit de plans et d'anciennes gravures qui donnent l'image de ces maisons religieuses dans leur état de splendeur. La tâche est méritoire non seulement au point de vue archéologique, mais encore à celui de l'histoire. En effet, la fondation de ces grands établissements, de ces beaux monuments parmi lesquels il en est bon nombre de somptueux, consacrés à la prière, réunis sur une étendue de pays très restreinte, suppose une vie religieuse bien intense, et dont les monuments méritent d'être tirés de l'oubli.

J. H.

GÉNÉALOGIE DE LA MAISON DE BASCHI, RÉIMPRIMÉE D'APRÈS CELLE QUI FUT ÉTABLIE EN 1742, ET SUIVIE DE LA FILIATION DES DIFFÉRENTES FAMILLES QUI DESCENDENT DES BASCHI. — Lille, Imprimerie Saint-Augustin, 1885, petit in-folio. (Tiré à cent exemplaires.)

SECONDE PARTIE. PIÈCES ET DOCUMENTS RELATIFS A LA FAMILLE DE BASCHI, RECUEILLIS TANT EN ITALIE QU'EN FRANCE, par le comte CHARLES DE BERTIER DE SAUVIGNY, de 1885 à 1896. (Tiré à quinze exemplaires. — Nombreuses planches.)

LA famille de Baschi remonte à Ugolino, seigneur de la ville de ce nom, en Ombrie ; il vivait en 1080. Un de ses descendants s'établit, au XVe siècle, en Provence et fut la souche d'une nombreuse lignée, qui posséda les marquisats de Monteynard, d'Aubaïs, les comtés de Saint-Estève, du Cayla, les terres de Pignan, du Caïla de Saunay, etc., dont les titres servirent à distinguer les diverses branches de la race.

Cette maison, qui compte des alliances avec plusieurs dynasties souveraines, est aujourd'hui éteinte de nom et d'armes ; mais le souvenir en est demeuré dans un grand nombre des meilleures familles de l'armorial français, qui s'y rattachent par des mariages.

C'est ainsi que M. le comte Charles de Bertier de Sauvigny, petit-fils du dernier comte de Baschi-Saint-Estève et d'une princesse de Riquet-Caraman, a entrepris de donner une nouvelle édition de la généalogie des Baschi, publiée en 1742. Ce travail, qui porte la signature de l'héraldiste Chérin, a été continué jusqu'à l'époque actuelle, grâce aux recherches du comte de Bertier. Il comprend, outre une série de grands tableaux généographiques, de nombreux documents puisés dans les archives des châteaux de Thouard-lez-Digne, d'Aubaïs près Nîmes, de Pignan près Montpellier, etc. On y trouve encore un brillant armorial ainsi que des notices sur les membres de la famille qui se sont distingués dans la carrière militaire, la diplomatie, les lettres.

Dans le second volume, paru douze ans après le premier, M. le comte de Bertier a réuni les documents que des recherches poursuivies laborieusement tant en France qu'en Italie, lui ont permis de retrouver ultérieurement. Cette fois, la photographie est venue compléter en l'illustrant, le travail de l'historien. Les principaux sites de la petite ville de Baschi près d'Orvieto, qui conserve les ruines de l'antique manoir familial, les souvenirs archéologiques que possède l'église de ce lieu, notamment une pyxide fort intéressante, une croix de procession remarquable, des calices, des broderies, etc., passent successivement sous les yeux du lecteur.

Viennent ensuite les vues du monastère de Sant' Angelo de Fontanella, fondé en 1217, par saint François d'Assise avec les aumônes des frères Baschi, dont un tableau, attribué à Giotto, a conservé les portraits. D'autres vues de châteaux et d'autres portraits complètent cette galerie de famille et lui donnent un intérêt tout spécial.

Ainsi compris, le travail du généalogiste augmente singulièrement d'importance et de valeur, et — pourquoi ne le dirions-nous pas? — se dégage des allures prétentieuses et parfois inexactes qu'on est en droit de reprocher à certaines publications nobiliaires. L'histoire des anciennes familles ne peut que gagner en s'appuyant sur les documents fournis par les annales du pays et sur les découvertes archéologiques.

M. le comte de Bertier édite en appendice, les généalogies des maisons d'Anduze et du Faur de Pibrac, dressées, au siècle dernier, par Charles de Baschi, marquis d'Aubaïs et du Cayla, et dont les manuscrits sont conservés dans la famille.

Un second tableau armorial et des notes complémentaires poursuivent jusqu'à l'an dernier, la descendance de l'antique maison de Baschi.

Les deux volumes édités par M. le comte de Bertier de Sauvigny portent le caractère distingué et artistique que la maison Desclée-De Brouwer sait donner à ses éditions de luxe. Le tirage très limité — il n'existe que quinze exemplaires du tome II ! — ajoute encore à l'attrait que cette publication offre pour les bibliophiles.

B.

FONDATION EUG. PIOT. MONUMENTS ET MÉMOIRES, publiés par l'*Académie des Inscriptions et Belles-Lettres*, t. VI, fasc. I. Paris, Leroux, 1899, in-8°.

LE fascicule qui vient de paraître est presqu'entièrement consacré au Moyen Age. Seule, la première étude est consacrée à la minutieuse description de cette merveilleuse tiare de Saïtaphernès qui a soulevé tant d'ardentes discussions. M. M. Collignon résume ici toutes les dissertations passionnées, et la liste en est longue, dont elle a été l'objet dans toutes les Revues européennes. Les opinions sont très nettement partagées. Pour les uns la tiare est assurément fausse, pour les autres incontestablement authentique : c'est là d'ailleurs l'avis de M. C. qui montre l'unité de composition, le parfait équilibre d'un ensemble qu'un faussaire n'aurait jamais su conserver dans l'infinité de détails absolument caractéristiques, qui donnent à ce chef-d'œuvre l'aspect d'un monument des plus archaïques. Et ce sont d'érudites comparaisons, de très fines remarques, qui placent la tiare hors de pair entre tous les monuments connus que nous a livrés l'antiquité, comme aussi entre tous les faux qui naissent de sa découverte même. Pourtant, dans un appendice, composé après l'impression de son brillant mémoire, M. C. croit devoir formuler quelques réserves que lui inspirent les remarques très poussées de M. S. Reinach, parues dans l'*Anthropologie* (novembre-décembre 1898, p. 79). Le fait est que la chose est bien difficile à juger. Jusqu'à présent on ne peut réellement se décider que d'après *un sentiment :* et des affirmations ou des négations, sans aucun point d'appui ne sauraient réellement trancher la question, qui jusqu'à nouvel ordre, restera donc dans un vague que l'avenir parviendra peut-être à déterminer avec plus de précision.

M. Bertaux suit la même méthode critique dans l'étude d'une pièce dont les lecteurs de la *Revue de l'Art chrétien* ont naguère entendu parler, mais sur laquelle les archéologues n'avaient pas encore pu disserter, puisqu'elle était fixée au faîte du ciborium de la cathédrale de Bari et qu'il n'en existait d'autres reproductions que la triste gravure donnée par H. W. Schulz dans ses *Denkmaeler der Kunst des Mittelalters in Unter Italien.* Il s'agit de l'émail qui représente saint Nicolas tenant la couronne sur la tête de Roger, roi de Sicile. La pièce est des plus curieuses comme facture, sa date n'est pas moins intéressante à déterminer. M. O. Jouin-Lambert, qui se trouvait à Bari avec M. B., en a rapporté une reproduction absolument archéologique, sur laquelle on peut enfin discuter sérieusement. Comme technique, nous avons du champlevage et du cloisonnage en taille d'épargne, puis des émaux, de différentes couleurs, cuits sur un émail de fond uniformément noir. Sans peine, M. B. nous démontre que cette plaque ne saurait être byzantine, qu'elle est forcément occidentale, et qu'entre les deux écoles, rhénane et limousine, on ne saurait hésiter ; elle appartient à cette dernière, tant par les types que par ses émaux. Les figures sont en effet très spéciales : saint Nicolas ressemble à un bon évêque de Gaule, tandis que Roger est bien celui de ses médailles : mais des erreurs dans le costume décident M. B. à écrire que la pièce a été exécutée sur commande, avec des données envoyées d'Italie, dans un atelier limousin. A tout cela, rien à redire, rien à retrancher, rien à ajouter, et ma conviction est absolument conforme à celle de M. B. Il termine son étude en signalant les monuments de l'émaillerie limousine qui se rencontrent dans les églises de l'Italie méridionale : je l'étonnerai certainement en lui apprenant que ce trésor de Barletta, si difficile à voir, dont il raconte si bien les origines, est *entièrement* photographié et qu'un jour ou l'autre je compte le publier dans son intégralité.

M. Schlumberger décrit un ivoire byzantin représentant une crucifixion de la collection Bonnaffé qui est vraiment bien intéressante. C'est un des plus délicats spécimens de la toreutique de la fin du XIe siècle : il présente, en outre, un symbolisme très extraordinaire. Au bas de la plaque, au pied de la croix, gît un personnage, revêtu d'un simple manteau jeté sur les cuisses. La croix sort de ses entrailles : et une inscription nous apprend que « la croix est fichée dans le ventre d'Hadès. » D'ordinaire, sous la croix on voit le crâne d'Adam que le CHRIST arrose de son sang pour purifier le genre humain, mais ici la croix triomphe de la Mort et c'est ainsi qu'elle est placée dans le ventre d'Hadès, qui la personnifie.

Trois statues découvertes dans le cloître de l'ancien prieuré génovéfain de Chantelle en 1845, viennent d'entrer au Louvre. Dès leur exhumation, car elles ont été trouvées sous le dallage de la sacristie de l'ancienne église, l'abbé Boudant avait signalé leur importance artistique; il y revenait en 1862, dans son *Histoire de Chantelle* et là, il émettait l'opinion que ces statues si importantes, représentant saint Pierre, sainte Anne et sainte Suzanne, provenaient des trois tours du même nom qu'Anne de Beaujeu avait fait élever, après avoir pris possession en 1489 de son nouveau duché.

Mais en 1527, le château de Chantelle était démoli après le procès du connétable de Bourbon, et la destruction en était achevée en 1633, sous Richelieu. Ce serait à cette époque que les trois statues auraient été déposées, mais non sans dommage, ainsi que nous en pouvons juger.

Il s'agit de déterminer l'auteur de ces statues. M. A. Michel cherche par des comparaisons avec des groupes voisins de composition, comme la sainte Anne d'Autun, comme celle de la Bénissons-Dieu, à quelle école il les faudrait rattacher. Il attribue sainte Anne ainsi que saint Pierre à l'atelier de Michel Colombe, alors que sainte Suzanne, d'un style plus archaïque, procéderait d'une école septentrionale. Malheureusement, ne connaissant aucun des imagiers qui travaillèrent pour Pierre de Bourbon et pour Anne de Beaujeu, on ne saurait faire que des suppositions; et M. B. cite alors pour terminer, ce marché précieux relatif à Brou, dans lequel Michel Colombe parle de son disciple Jehan de Chartres « maintenant tailleur d'images de madame de Bourbon ». Alors je me rappelle ce rétable de Brou, attribué précisément à ce Jehan de Chartres que j'examinais curieusement au moment où je venais de terminer l'étude des sculptures du tour du chœur de la cathédrale de Chartres, et je crois vraiment qu'il ne serait pas indifférent qu'un critique aussi autorisé que M. Michel se préoccupât de comparer la partie droite de la clôture du chœur de Chartres, le rétable de Brou et les figures qu'il vient de nous faire admirer. Peut-être trouverait-il là de quoi satisfaire sa curiosité et la nôtre ?

Le buste d'enfant de la collection de la Mise Arconati-Visconti est pour M. E. Molinier l'occasion de nous donner une intéressante étude sur la manière dont les Italiens et les Français comprirent la représentation des enfants. Il nous montre surtout Germain Pilon serrant de très près la nature, et c'est à son école qu'il rattache le joli portrait d'enfant qu'une charmante héliogravure représente de face et de profil. Je le suis très volontiers dans son attribution d'école, très acceptable, mais je ne saurais réellement admettre l'hypothèse qu'il propose, je le reconnais, avec toutes les restrictions possibles. Non, je ne vois aucun rapprochement à faire entre la miniature du *Livre d'Heures* de Catherine de Médicis représentant Marie-Elisabeth, fille de Charles IX, et le petit buste de marbre. Non, ce ne sont pas les mêmes yeux : le nez, une des caractéristiques de l'anthropométrie est essentiellement différent. Celui de Marie Élisabeth est bien Bourbon, celui du bébé est au contraire relevé; quant à la bouche, la lèvre supérieure est longue sur le marbre, courbée sur le vélin, et la bouche boudeuse de la miniature aurait plutôt dans la sculpture tendance à prendre cette forme de *cerise* qui devint si fort de mode à la fin du XVIIe siècle.

Mais ce sont pointes d'aiguilles, tandis que les grandes lignes, au contraire, sont très nettement arrêtées.

F. DE MÉLY.

ÉTUDE HISTORIQUE ET ARCHÉOLOGIQUE SUR LES ANNEAUX SIGILLAIRES ET AUTRES DES PREMIERS SIÈCLES DU MOYEN AGE. Description de 315 anneaux avec dessins par M. M. DELOCHE. Paris, Leroux, 1900, in-8°.

Après avoir étudié le *Port des Anneaux dans l'Antiquité romaine et les premiers siècles du moyen âge* (1), M. Deloche venait de réunir, alors que la mort l'a brusquement enlevé à la science, dans un volume du plus haut intérêt, les belles études que depuis quelques années il avait publiées dans la *Revue Archéologique* sur les *Anneaux mérovingiens*. Dès les premières lignes de ce recueil, on saisit l'importance capitale des commentaires savants qui accompagnent ces petits monuments si ingénieusement décrits, si artistement reproduits; on comprend immédiatement la précieuse contribution qu'ils apportent à l'histoire de l'art, de la paléographie, des rites religieux, des formules acclamatoires ; et la disposition éminemment scientifique du volume, la savante introduction, où se résument les notions archéologiques fournies par les bijoux, leur description, les tables géographique, onomastique, des matières et analytique qui terminent l'ouvrage, en font un œuvre de premier ordre et du plus haut intérêt pour tous ceux qui s'occupent du moyen âge.

L'introduction se compose de 65 pages : l'intitulé des chapitres nous apprend très rapidement la richesse de la mine qui nous est offerte et les moyens de l'utiliser.

1° Provenance des anneaux : ils sont classés d'après les divisions de la Gaule telles qu'elles nous

1. *Mém. de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres*, t. XXXV, 2e partie.

apparaissent dans la *Notice des Provinces et Cités* (rédigée à la fin du IVe siècle).

2° Age des anneaux : les signes et les éléments d'après lesquels on les peut ranger, marques chrétiennes, vocables germaniques, anneaux gravés, globules si caractéristiques qui accompagnent le chaton.

3° Leur matière : l'or tantôt plein, tantôt en filigrane, l'argent doré, l'argent, le bronze damasquiné d'or, argenté, émaillé, le plomb, l'étain, le fer, le verre même.

4° Leur ornementation : les pierres précieuses, l'émail, les pierres gravées et leur représentation, dont l'une serait bien curieuse si elle était parvenue jusqu'à nous, car, gravée après 476, après la chute de l'empire d'Occident, elle représentait saint Jérôme à genoux devant le crucifix, se frappant la poitrine avec une pierre : malheureusement il n'en reste que la description laissée par Du Saussay : M. Deloche n'a garde de l'omettre. Viennent ensuite les figures gravées sur le métal même, puis les emblèmes religieux, avec les instruments de la Passion, les animaux symboliques et les figures géométriques.

5° Leurs inscriptions. C'est ici qu'il faut admirer sans restriction le merveilleux talent de déchiffrement de M. Deloche. Chaque lettre, dans toutes ses formes, majuscule, minuscule, onciale, cursive, dans toutes les positions, droite, rétrograde, couchée, renversée trouve son explication, et de l'enchevêtrement des monogrammes, le savant auteur sait tirer un nom propre, une légende, une acclamation qu'il nous fait immédiatement admettre. Il termine enfin cette introduction si érudite par deux chapitres qui viennent compléter pour le moyen âge, le travail dont nous parlions tout à l'heure sur les *Anneaux antiques :* les anneaux suivant le sexe, la dignité ou la profession de leurs possesseurs et leur destination.

Et c'est sans fatigue que le lecteur voit défiler devant ses yeux les bagues de rois et de reines : celles de Childéric I, de Berteildis, les anneaux d'évêques, de gens de profession, telle celui de l'orfèvre Rusticus, qui le portait et affirmait que c'était son œuvre ; enfin les anneaux de mariage, de consécration religieuse, sigillaires et autres, que les fouilles méthodiques ont mis au jour depuis quarante ans, sans permettre cependant de classer encore définitivement les notions nombreuses et précises qu'elles nous ont déjà procurées.

Mais le moment était venu de publier ce volume. La sûreté d'érudition de son auteur, hors de pair en ces matières, permet maintenant d'embrasser dans son ensemble un sujet, dont les matériaux, épars de tous côtés, n'étaient certes pas, dans leur isolement, appréciés à leur juste valeur.

F. DE MÉLY.

BIBLIOGRAPHIE DES INVENTAIRES.

1. UN MANUSCRIT INCONNU du Liber miraculorum Sanctae Fidis, par l'abbé BOUILLET ; Paris, 1899, in-8°, de 15 pp., avec 1 pl.

CE manuscrit du XIIe siècle est aux archives de Rodez ; il appartient donc à la contrée, et comme il relate les miracles de sainte Foi, tout porte à croire qu'il provient de l'abbaye de Conques. Mutilé, il ne donne que quelques articles d'un inventaire, qui doit être celui de l'église qui conservait le corps de sainte Foi. Le n° 3 porte : « Brosdes vj. » L'auteur annote ainsi : « Broderies (Du Cange). » Cette interprétation n'est pas absolument certaine. Voici le défilé des pièces liturgiques : aubes, brosdes, manipules, étoles, chasubles, dalmatiques, colliers, peignes, chapes, courtibeaulx. Il s'agit donc d'un vêtement : or je vois qu'il ne manque ici que l'amict, qui peut se confondre avec le collier qui en est le complément et le cordon de l'aube ; ce dernier sens paraît le plus probable. A moins que *broderie* s'entende d'un orfroi qui pourrait se rapporter sur l'aube, comme les cinq pièces ; c'est encore possible.

2. LES COMPTES ET MANDEMENTS DES RECEVEURS ET MAITRES D'HOTEL DU VICOMTE DE FÉZENZAGUET (1365-1372), par M. FORESTIÉ, dans le *Bulletin historique et philologique*, 1898, pp. 229-242.

Ce n'est que la préface, résumant le document, qui doit précéder la publication du texte. Il n'y a donc pas lieu d'insister. Toutefois, je noterai, pages 233, 235, 237, la dénomination des draps d'après le lieu de leur fabrication : « drap de laine de Malines », « drap de Verdun », « drap de Bruxelles », « drap de Montivilliers », « drap de Vervins », « drap de laine d'Angleterre ». *Le Glossaire archéologique* n'a ni Verdun ni Vervins.

D' « Un drap de soie » fut fait un « jupon, la houppelande et les chaperons ». Or le jupon fut renforcé d'une toile verte en manière de bougran : « 2 cannes de toile verte, pour mettre entre le coton et le drap de soie au dit jupon ».

Je ne puis admettre la signification donnée à *stiballarum*, d'autant plus qu'à la suite viennent trois paires de souliers *(sotularium)*. On ne peut donc pas traduire « une paire de vases », car Du Cange a « *Stivale*, ocrea levior, calceorum species, Italis *stivale* » et renvoie à *æstivalia*, ce

qui indique des chaussures légères et par conséquent *d'été*.

3. LA BIBLIOTHÈQUE DU SEIGNEUR DE PADOUE, EN 1404, par PELISSIER. (*Corresp. hist. et arch.*, 899, pp. 177-180.)

Les articles ne sont pas numérotés, et le texte manque de commentaire. Deux fois, il y est question de *ribauds* : « Libro grande de le ribalderie. Libro pecenin de le ribalderie ». Le livre de la consolation par les médecines est écrit sur papier de coton : « Libro de le consolatione de le medexine in carta de banbaxina ». Les couvertures sont en peau de chevreau : « Libro da la generale cura del stomago, coverto de carta de caureo. Cura colere frigide, copertus de carta capreti. Quaderno uno de cançon de stexe, coverto de carta de caure ».

4. RÉCEPTION SOLENNELLE D'UN ROI DE PORTUGAL A ORLÉANS, EN 1476, D'APRÈS LES COMPTES INÉDITS DE L'ANCIENNE MUNICIPALITÉ ORLÉANAISE, par le Cte COURET, dans le *Bulletin historique et philologique*, 1898, pp. 304-309.

V. Gay ne parlant pas de cette étoffe, il y a lieu de consigner ici que le *ciel* ou dais fut peint et confectionné en taffetas de Florence : « Pour sept aulnes de taphetas de Florance blanc et vermeil, pour faire un ciel pour porter sur le Roy de Portugal à son entrée... Pour la façon comme pour les estoffes à paindre ledit ciel, compris le fust et bastons pour porter ledict ciel. Avoir fourni de toille, tant blanche que rouge, à doubler par dessus le dit ciel. »

5. DÉPENSES FAITES POUR LES REPAS OFFERTS PAR JACQUES RAGUIER, ÉVÊQUE DE TROYES, AUX PERSONNES QUI ASSISTAIENT A SON ENTRÉE SOLENNELLE DANS SA CATHÉDRALE, par L. LE CLERT, dans le *Bulletin archéologique du Comité des travaux historiques*, 1898, pp. 80-91.

Le texte date de 1483. Les articles n'en sont pas numérotés. V. Gay ne parlant pas de l'étamine de Reims, il y a lieu de citer ce passage : « Pour troys quarterons de fine estamine de Rains, quatre blans et demy ». Le papier s'achète à la main : « Une main de papier et deux bottes cordelle, XX deniers ». Le *Glossaire archéologique* se tait sur la serrurerie allemande : « Pour une petite sarrure d'Allemaigne pour fermer le trésor, XX d. ». Mentionnons le sucre de Portugal : « Une livre sucre de Portuigal, V s. » et les figues de Marseille : « Six livres figues de Marcaille, X s. » Les épices tiennent une place notable dans ce compte très détaillé.

6. COMPTES DU PAPE INNOCENT VIII, 1484-1492 (*Les Arts à la Cour des Papes*, Paris, LEROUX, 1898).

Les documents d'archives abondent dans cet ouvrage. J'y ferai un choix.

Tiare. En 1484, la tiare gemmée se terminait par une pomme d'or, rehaussée de sept diamants et surmontée d'une grosse perle : « Regnum pontificale, gemmis et lapidibus pretiosis ornatum, absque tamen perla, quae in apice ipsius regni et absque pomo aureo ornato septem diamantibus, quod erat in ornamento dictæ perlæ » (p. 41).

Ceinture. Elle était en velours violet, montée en or. Pourquoi cette ceinture qui n'est nullement papale ? Était-ce une ceinture d'aube ? Je ne le pense pas. « Pro uno cinto ex veluto pavonatio pro S. D. N. Et pro fulcimento ejusdem ex auro » (P. 113).

N'aurait-elle pas servi à tenir l'escarcelle : « Pro 2 cathenellis aureis pro scarsella S. N. D » *(ibid.)?* Pro deauratura et aptatura unius fulcimenti scarsellae S. D. N » (p. 114).

Chapeau. Il est en *bièvre* ou peau de loutre, à cordons d'or : « Pro 4 maglettis aureis pro 2 pileis ex bevano pro S. D. N » *(Ibid.)*. « Pro duobus pileis de bevana et pro una frangia » (p. 118).

Bouton, fermail de chape. « Quodam bottone pontificali pretioso et diversis gemmis munito » (p. 120, 1492). Sur ses médailles Innocent VIII a une agrafe ronde, en forme de *bouton :* l'une est à l'effigie de la Vierge et l'autre encadre d'une rose une gemme en table (p. 16).

Étain doré. Par économie, la broderie se faisait, non en or ou argent doré, mais en étain doré, qui se découpait en lamelles dans des feuilles : « 1484. Pro 50 foliis stagnoli deaurati magistro Andreæ racamatori ».

La liturgie romaine, qui repousse actuellement le jaune et le bleu, admettait autrefois ces couleurs sans difficulté.

« 1487. La pianeta gialla che se usa ogni di » (p. 123).

« 1487. Pro ornamento taffetti celestri » (p. 124).

7. GIACOMINO DA CREMONA, ORAFO DEL SECOLO XV, par A. VENTURI, dans l'*Arte*, Rome, 1898, pp. 490-493.

Les comptes de cet orfèvre, découverts dans les archives de Modène, vont de 1486 à 1493. Les articles, qui ne sont pas numérotés, relatent les fournitures faites à la maison d'Este. Trois fois il y est question du bézoard du crapaud : « Per fa-

tura de uno anello d'oro como una preda de rosspo, soldi 12. Per fatura de una cassa de argento per metere una preda de rospo, s. 5. Per fatura de uno anello d'oro como una preda de rospo, s. 15. » L'auteur ajoute en note : « Una di quelle pietre che ora volgarmente si chiamano *occhio di gatto, occhio di tigre*, ecc. Certamente di color *verde*, fosse un *diaspro* ». Ce n'est *certainement* pas un *jaspe-vert*, puisque la couleur du bézoard du crapaud est gris cendré.

La toile d'araignée se tissait : « Per fatura de doe tele de ragno per sua Sria, lira 1. » On y mêlait l'or très fin : « Per fatura de dodexe tele de ragnio d'oro, como li ragni suxo smaldati, l.6. Per fatura de una tela de ragnio como lo ragno suxo, soldi 10. »

Un œuf d'autruche est monté en argent comme curiosité : « Per fatura... de argento lavorado attorno ad uno ovo de struzo, l. 2. »

Deux ceintures sont faites à la mode de Paris : « Per fatura de dui centurin de arzento, fati a la Paresina per Ma Duchessa de Barj, l. 3, s. 10. »

8. COMPTES DE L'ÉCURIE DE FRANÇOIS D'ANGOULÊME (1514), par M. J.-B. GIRAUD, dans le *Bulletin historique et philologique*, 1898, pp. 58 et suiv.

Excellent modèle pour ce genre de documents: les articles, au nombre de 180, sont soigneusement numérotés et annotés. A noter spécialement les armes de tournois, le harnachement des chevaux, les étoffes et surtout les plumes de toutes couleurs pour les chapeaux fournies par un « plumacier ».

9. INVENTAIRE DES TAPISSERIES ET DES PAREMENTS D'INNOCENT VIII, FAIT EN 1521.(*Les Arts à la Cour des Papes*, par E. MUNTZ, pp. 129-131).

Ce document, non numéroté par articles, contient cinq sortes de tentures : *pailles, courtines, coussins, parements d'autels* et *tapisseries*.

Les pailles se voient encore dans les basiliques aux solennités. Ce sont de grandes pièces armoriées, bordées de velours. En voici le type : « Palium unum pulchrum magnum in brochato viridi, circumdatum viluto cremisini, cum armis præfati Innocentii in medio ». Il y en a aussi de blancs, de violets et de rouges.

Les courtines font partie d'une chambre et se mettent à l'entrée : « Duæ cortinæ taphetati cœlestis. Et sex cortinis viluti cremisini pro ornamento unius cameræ ».

Les oreillers ou coussins ont des galons d'or et des boutons aux quatre coins : « Unum capitale brochatelli damaschini viridis, cum frisiis aureis et botonis ».

Une tapisserie, laine et soie, tissée à la scène des Mages, forme parement d'autel : « Unus parvus pannus, ex auro, serico et lana, ad usu maltaris, cum historia Adorationis Magorum ».

Les tapisseries, *tapezariæ*, sont *historiées* ou simples verdures : « Panni sex magni cum historia Annibalis et armis Innocentii. — Sex panni ex virdura inter magnos et parvos ».

10. LA COMPAGNIE D'ORDONNANCE DU MARÉCHAL DE LA MARCK, A RETHEL (1535), par P. PELLOT (*Ann. du Conseil héraldiq. de France*, 1889, pp. 133-156).

Ce sont les « Comptes » des « menistres et receveurs des héritaiges apparten. à la ville et communaulté de Rethel » : ils contiennent la dépense qu'ils ont faite à l'hôtel dans leurs voyages. On y remarque ces enseignes : « Saint Michel », « l'Ange », « à la fleure de lys », « le Signe »,« le Mouton »,« Saincte Barbe »,« Sainct Rocq », « le Porc espic »,« le Sauvage ».

11. INVENTAIRE DE CATHERINE NOBILI SFORZA (1576-1596), par LINA CORSINI SFORZA, dans l'*Arte*, 1898, pp. 274-276.

« Catherine de' Nobili était la seconde femme du célèbre général Sforza Sforza, comte de Santa Fiora, qui, envoyé par le Pape Pie V contre les Huguenots au secours de Charles IX, roi de France, les défit près de Montcontour. Elle était fille de Vincent de' Nobili de Montepulciano et de Madeleine des comtes de Montault et nièce de Jules III, parce que son père, chevalier de grand mérite, était fils de Louise del Monte, sœur du pontife. »

Aux noces de sa fille Catherine avec Giacomo Boncompagni, on voit figurer diverses espèces de *burat* : « Burato in campo argentino, con oro et perle. Burato oro et argento. Burato d'argento in campo argentino. Burato d'argento in campo rosa secca. » Ce texte est très important pour compléter et rectifier les citations du *Glossaire archéologique*.

X. BARBIER DE MONTAULT.

EXCURSIONES POR LA PROVINCIA DE BURGOS, par D. Eloy GARCIA de Quevedo y Concellon. — Madrid, 1899, grand in-8°, 28 pp. avec phototypies hors texte et vignettes dans le texte.

APRÈS avoir fait connaître, dans la *Revue*, plusieurs études du savant professeur D. E. Serrano Fatigati, nous présentons maintenant au lecteur une excellente plaquette d'un archéologue de Burgos ; c'est le texte d'une conférence donnée à l'Athénée de Madrid, sur différents édifices religieux et civils de la Vieille-Castille.

Si D. E. Garcia de Quevedo a fait passer, devant une nombreuse assistance, beaucoup de monuments peu connus, même des archéologues, des architectes, des artistes de Madrid, combien plus ces monuments sont-ils ignorés dans les autres pays de l'Europe! Où sont, en effet, les amateurs qui connaissent l'ancienne abbaye de Fresdelval, les églises de Briviesca, l'admirable cloître gothique de San Salvador de Oña, la collégiale de Lerma, Santa Maria de Aranda de Duero, le vieux château et le palais ducal de Peñaranda, la cité romaine de Clunia, le palais de la Renaissance de Saldañuela, l'abbaye de San Quirce, les ruines de San Pedro de Arlanza, les églises de Sasamon, de Santa Maria del Campo et de San Juan de Ortega? Le conférencier qui n'est, affirme-t-il, ni archéologue, ni artiste, ni historien, mais simplement amateur enthousiaste des gloires de son pays, et qui, en réalité, est bien tout cela, a fait connaître ces monuments remarquables, à l'aide de projections lumineuses, de considérations savantes, de descriptions rapides mais précises.

Seulement, pourquoi avoir signalé d'un mot Covarrubias, en renvoyant à un article trop ancien de D. Rafael Monje et au livre de D. R. Amador de los Rios? La collégiale méritait assurément davantage, d'autant que les passages écrits à son sujet, par les deux auteurs cités, laissent beaucoup à dire, à étudier, à publier.

D. Eloy Garcia de Quevedo rapproche les deux cloîtres de Santa Maria del Campo et de Fresdelval qui seraient *de muy parecido gusto*. Nous avons dessiné le premier et reproduit le second en photographie, et nos documents, comme aussi les souvenirs précis qui nous sont restés, ne nous permettent pas d'adopter un pareil sentiment. Les deux cloîtres sont bien gothiques et du XVe siècle. Mais à Santa Maria del Campo, l'édifice est une œuvre très ordinaire, tandis qu'à Fresdelval, c'est une perfection dans son genre. En plus, nous avons, ici et là, des différences vraiment importantes dans la construction et dans les détails.

Deux critiques aussi spéciales ne sont guère que vétilles, en comparaison des éloges que nous accordons à l'auteur. Il les mérite pour son exposé concis, intéressant, scientifique. Il les mérite pour avoir ajouté au texte de sa conférence beaucoup de notes qui renferment d'excellentes explications et de nombreux renseignements bibliographiques. D. E. Garcia de Quevedo ne connaît pas seulement ce qui a paru, en Espagne, sur les monuments qui ont fait l'objet de sa conférence; il connaît très bien et indique fort à propos l'ouvrage de M. Plon sur *Leon Leoni*, celui de Street: *Some account of gothic architecture in Spain*, celui de And. Prentice: *Renaissance architecture and ornament in Spain*, les deux ouvrages de D. Ferotin sur l'abbaye de Silos et jusqu'à des articles sur différents objets liturgiques de la même abbaye, parus dans la *Revue de l'Art chrétien*, dans les *Notes d'art et d'archéologie*, dans le *Bulletin de la Société historique et archéologique de la Corrèze*.

Dom E. Roulin.

LES FONTS BAPTISMAUX DE L'ANCIENNE ÉGLISE DE RUIMEN, par le Dr Raeymaekers, Bruxelles. Vromant, 1899. *(Extrait des Ann. de la Soc. d'arch. de Bruxelles.)*

Il faut souhaiter de voir recueillir dans un musée public cette épave très intéressante, actuellement abandonnée dans la cour d'une maison de Tirlemont, et que le Dr Raeymakers a bien fait de signaler. C'est la portion supérieure et principale d'une belle cuve baptismale, appartenant au type de fonts à support cylindrique cantonné de 4 colonnettes. Les chapiteaux et les masques humains ménagés au milieu des faces, non aux angles, comme c'était l'usage plus anciennement, le rattachent nettement au type mosan, et accusent le XIIIe siècle selon l'auteur, plutôt le XIVe à notre avis (1).

L. Cloquet.

Périodiques.

ICONOGRAPHIE DE L'AME.

L'AME, au moyen âge, a été figurée par un petit être humain, généralement nu en France et vêtu en Italie. Cette iconographie a dû être l'inspiratrice des visions de certains hérétiques du XIVe siècle; ce ne peut être l'inverse, car elle a précédé les apparitions qui furent manifestées à cette époque.

Les *Annales de St-Louis des Français* (1899, n° d'avril, p. 285 et suiv.) ont publié, avec pièces justificatives, un très curieux travail du chapelain Vidal, intitulé: *Une secte de spirites à Pamiers en 1320* et basé sur un manuscrit du Vatican, qui contient l'enquête faite à ce sujet par l'évêque Jacques Fournier, qui devint pape sous le nom de Benoît XII.

« Arnaud Gélis Botheler comparaît devant le tribunal..... Il est accusé d'avoir des relations avec les âmes des défunts, de les voir, de leur parler, de recevoir d'elles des commissions pour leurs amis; de plus, de croire et de professer des

1. V. *Revue de l'Art chrétien*, année 1895, p. 308.

doctrines entachées d'hérésie concernant l'état et la destinée de ces âmes. C'est sur cette prévention qu'il a à répondre.....

« Arnaud Gélis a d'abord constaté à loisir que les âmes des morts ont une apparence humaine... Elles possèdent un corps doué d'un organisme et de membres semblables aux nôtres, avec des yeux, des oreilles, un nez, une bouche; elles ont en somme la même figure et la même quantité que lorsqu'elles étaient en chair et en os. Elles ont seulement gagné en beauté et en grâce. Chez elles, la distinction des âges persiste : les unes sont jeunes, les autres vieilles, ainsi que la mort les a laissées. Les jeunes sont pleines d'agilité et de force, les vieilles se traînent péniblement et sont à la merci de la tempête qui les ballotte comme des fétus de paille.....

« Il est inutile de dire que les règles de la plus stricte pudeur sont observées dans le royaume très moral des ombres. Les âmes sont donc vêtues; la plupart conservent le costume de leur toilette funèbre : l'une d'entre elles porte une chemise trouée dont l'avarice de ses parents l'avait sans doute affublée. Le plus souvent, leurs vêtements sont de lin et de couleur blanche. Les religieux portent l'habit de leur Ordre, les chanoines l'habit de chœur, l'évêque revêt les vêtements pontificaux. »

Le prêtre spirite accepte l'iconographie de son temps : l'*âme* pour lui est un *corps* véritable. Seulement, il la modifie sur un point : sa pudeur s'est effarouchée à la vue de la nudité complète de ce corps, même non sexué et, en conséquence, il habille l'âme tantôt comme lors de sa sépulture, tantôt avec le costume propre à la condition sociale, de manière à faire reconnaître la personnalité.

Il importe de reproduire textuellement les dépositions des spirites entendus.

« Item dixit quod dicti mortui vadunt induti vestibus lineis albis, exceptis religiosis qui portant habitum sue religionis quem portabant viventes ; non religiosi autem habent caput discoopertum. Item dixit quod dicti defuncti sunt ejusdem quantitatis, figure et forme quorum erant dum vivebant » (p. 316-317).

« Item dixit quod propter hoc quia sic vidit, ut deposuit, animas hominum et mulierum defunctorum corporeas habentes membra sua omnia sicut habebant dum viverent, credit quod anime omnium hominum et mulierum et dum sunt in corpore et postquam exute sunt corporibus, habent omnia membra, ut oculos, aures, nares et omnia alia membra similia membris illorum corporum in quibus vivunt nunc et vixerunt » (p. 319).

« Dixit quod anime humane et dum sunt in corpore et quando sunt exute a corporibus, habent propria corpora sibi unita, consimilia corporibus exterioribus earum ; que quidem corpora, sic animabus unita, habent membra distincta, sicut et corpora exteriora habent, ut manus, oculos, pedes et cetera membra » (p. 322).

« Affirmans quidem Arnaldus Bothelherii quod anime habebant figuram et formam hominis viventis, quia, ut dicebat, habebant manus, pedes, oculos et cetera omnia membra, sicut habent homines et mulieres in carne viventes » (p. 329).

« Dictus homo viderat animam predicte filie sue, que, ut dixit, portabat camisiam perforatam ; quod ipsa loquens audiens (la mère) valde doluit et fuit in proposito emendi novam camisiam, ut eam daret pro anima dicte filie sue » (p. 334).

« Dictus Arnaldus dixit ei quod anime defunctorum sunt pulcriores et formosiores quam sint corpora ipsarum dum vivebant, sed habent dicte anime consimilia membra illis que habebant dum viverent » (p. 336).

« Item dixit quod dictus Arnaldus dicebat et asserebat, prout ipsa audivit ab eo, quod anime deffunctorum habent membra sua, manus et pedes et alia magis speciosa quam haberent corpora eorum dum viverent et quod dicte anime bibunt de bono vino et calefaciunt se ad bonum ignem » (p. 342).

« Vidit unum canonicum cum superpellicio, qui capucium habebat in capite » (p. 309) (1).

« Invenit dictum Hugonem defunctum, stantem apodiatum in ostio capituli ad caput tumbe sue, indutum superpellicio et habebat capucium in capite et erat ejusdem figure et forme, ut ei visum fuit, quorum erat dum vivebat » (p. 310).

« Vidit animam Athonis de Unzento, canonici dicte ecclesie, in dicto claustro et in parte claustri que est versus ecclesiam et erat indutus superpelliceo et habebat capucium in capite et erat cujusdam forme et figure quorum erat dum vivebat » (p. 311).

« Ipse venerat ad missam matutinalem in ecclesia S. Antonini et post missam vidit, stantem in loco ubi sepultus fuit, dictum Bernardum, quondam episcopum Appamiarum, indutum vestibus sacris et habebat mitram in capite albam » (p. 311).

« Vidit magistrum Johannem Martini, fisicum quondam de Appamiis, indutum de panno lineo et habebat pileum in capite et portabat capucium ad scapulas » (p. 315).

1. Du Cange ne donne à *capucium* que le sens de *capuchon*. Il faut y voir ici mon seulement le capuchon qui couvrait la tête, mais le haut de l'aumusse qui retombait ensuite sur les épaules.

On remarquera que, souvent, les revenants apparaissent près de leur tombe, laquelle devait être à leur effigie; c'est cette effigie qui, évidemment, a impressionné et suggestionné le visionnaire. Ainsi l'évêque est vêtu pontificalement, le chanoine porte le surplis et l'aumusse, le médecin se reconnaît à son chaperon et à son chapeau, ainsi qu'à son vêtement blanc, usité au temps de peste.

X. B. DE M.

BOLETIN DE LA SOCIEDAD ESPAÑOLA DE EXCURSIONES. — Madrid, 8e année, 1899.

A signaler dans la section intitulée : *Excursiones :*

Une visite à Arrigorriaga, par D. Rafael Ramirez de Arellano, p. 25.

Excursions à travers la province de Burgos, par D. Eloy Garcia de Quevedo y Concellon, pp. 73, 97, 121 et 201.

Excursion à Andalucia, par D. Angel Richi, p. 79.

Excursion à travers l'Espagne arabe, par D. Luis Maria Cabello y Lapiedra, p. 128.

Notes d'une excursion : San Juan de Baños, Burgos, Pampelune, Tarrazona, Veruela, etc., par D. Vicente Lamperez y Romea, p. 177.

Souvenirs d'une excursion à Covadonga, par D. Manuel Lopez de Agala, p. 210.

Dans la *Galeria de excursionistas :* Rafael Monje, par D. Rodrigo Amados de los Rios, p. 26.

Dans la *Seccion de ciencias historicas* (études variées d'art et d'archéologie) : Miniatures de manuscrits espagnols, par D. Enrique Serrano Fatigati, pp. 1 et 100.

Forteresses et châteaux du moyen âge. Châteaux seigneuriaux : Batres et Guadamur, par D. Felipe B. Navarro, pp. 10, 37 et 55.

Notes d'archéologie, par D. Francisco Belda, p. 33.

Iconographie des chapiteaux de la porte de la Almoina (cathédrale de Valence), par D. Roque Chabas, p. 49.

Vierge ouvrante, en ivoire, conservée chez les Clarisses de Allariz, par D. José Villa-amil y Castro, pp. 83 et 108.

La sculpture à Valence. L'art roman, par D. Elias Tormo y Monzo, p. 86.

Conférence de D. Vicente Polero à l'Athénée de Madrid, pp. 111 et 139.

Boabdil à Lorca, par D. F. Caceres Pla, p. 117.

Découvertes d'art mozarabe à Tolède, par D. Roque Chabas, p. 137.

Recherches sur l'histoire des jeux d'échec, par Rafael Ramirez de Arellano, pp. 148, 193 et 212.

Le Christ de Cope, par D.F. Caceres Pla, p. 170.

Dans la *Seccion de bellas-artes.* Notes pour l'histoire de l'architecture en Espagne, par D. Pedro A. Berenguer, p. 42.

Index bibliographique.

Archéologie et Beaux-Arts[1].

France.

Benoît-Lévy (E.). — Les styles en architecture. L'architecture religieuse. — In-16 et grav. Paris, May.

* **Bertier de Sauvigny** (Le comte Ch. de). — Généalogie de la maison de Baschi, réimprimée d'après celle qui fut établie en 1742, et suivie de la filiation des différentes familles qui descendent des Baschi (tiré à cent exemplaires). — Petit in-f°. Lille, Imprimerie Saint-Augustin, 1885. — *Seconde partie*. Pièces et documents relatifs a la famille de Baschi, recueillis tant en Italie qu'en France, de 1885 à 1896 (tiré à quinze exemplaires, nombreuses gravures).

* **Bouillet** (L'abbé). — Un manuscrit inconnu du Liber miraculorum Sanctae Fidis. — In-8° de 15 pages, avec 1 pl. Paris.

Bourdery (L.). — Les peintures de la crypte de la cathédrale de Limoges (XIIe siècle). — In-8°, et pl. Limoges, Ducourtieux.

Bulloz (J.-E.). — Les monuments de Paris. — In-8°. Paris, Bulloz.

Cloquet (L.). — Traité d'architecture. — Trois vol. in-8° avec 103 fig. — Paris et Liége. Baudry et Cie.

* Comptes du Pape Innocent VIII, 1484-1492, dans *Les Arts à la Cour des Papes*, Paris, Leroux.

* **Couret** (Le comte). — Réception solennelle d'un roi de Portugal a Orléans, en 1476, d'après les comptes inédits de l'ancienne Municipalité orléanaise, dans le *Bulletin historique et philologique*, 1898, pp. 304-309.

* **Deloche** (M.). — Étude historique et archéologique sur les anneaux sigillaires et autres des premiers siècles du moyen age. Description de 315 anneaux avec dessins. — In-8°, Paris, Leroux.

Deslandes (L'abbé E.). — Le trésor de l'église Notre-Dame de Bayeux, d'après les inventaires manuscrits conservés a la bibliothèque du chapitre de Bayeux. — In-8° et pl. Paris, Imp. Nationale. (Extrait du *Bulletin du Comité d'archéologie*).

Du Bois de la Villerabel (Le vicomte A.). — A travers le vieux Saint-Brieuc. Souvenirs et monuments. — In-4° et pl. Saint-Brieuc, Guyon.

1. Les ouvrages marqués d'un astérisque (*) ont été, sont ou seront l'objet d'un article bibliographique dans la *Revue*.

Du Rauquet (H.). — L'Église de Saint-Nectaire. — In-8°. Caen, Delesques.

Durville (G.). — Chateau Ceaux aux VIe et VIIe siècles. — In-8°. Vannes, imp. Lafolye.

* Fondation Eug. Piot. Monuments et Mémoires, publiés par l'*Académie des Inscriptions et Belles-Lettres*, t. VI, fasc. I. — In-4°, Paris, Leroux.

* **Forestié** (M.). — Les comptes et mandements des receveurs et maîtres d'hôtel du vicomte de Fézenzaguet (1365-1372), dans le *Bulletin historique et philologique*, 1898, pp. 229-242.

Fouéré-Macé (L'abbé). — L'église abbatiale de Lehon en 1897. — In-8°. Rennes, Caillière.

Galabert (F.). — Visite de quelques paroisses du diocèse de Montauban au XIIIe siècle dans le *Bulletin archéologique et historique de la Société de Tarn-et-Garonne*, 2me trimestre 1898.

Ginoux (C.). — Note historique sur les églises des deux cantons de Toulon et description des objets d'art qu'elles renferment. — In-8° Paris, Plon, Nourrit et Cie.

* **Giraud** (J.-B.). — Comptes de l'écurie de François d'Angoulême (1514), dans le *Bulletin historique et philologique*, 1898, pp. 58 et suiv.

Halpérine-Kaminski (E.). — Le rôle de l'art, d'après Tolstoï. — In-8°. Paris, Soye.

Hauser (H.). — L'art auvergnat. — In-8°. Clermont-Ferrand, Mont-Louis.

Herbet (F.), **Bourges** (M.) et **Fleureau** (Th.). — Les enseignes de Fontainebleau. — In-16. Fontainebleau, Bourges.

Klaczko (J.). — Rome et la Renaissance ; Essais et esquisses. Jules II. — In-8° avec 10 grav. Paris, Plon, Nourrit et Cie.

Lacuve (E.). — Guide de l'archéologue dans la ville de Melle et ses environs. — In-18 avec grav. Melle, Lacuve.

Lauzun (P.). — Chateaux gascons de la fin du XIIIe siècle. — In-8° et pl. Auch, Foix.

* **Le Clert** (L.). — Dépenses faites pour les repas offerts par Jacques Raguier, évêque de Troyes, aux personnes qui assistaient a son entrée solennelle dans sa cathédrale, dans le *Bulletin archéologique du Comité des travaux historiques*, 1899, pp. 80-91.

Legrand (M.). — Étampes pittoresque. Guide du promeneur dans la ville et l'arrondissement. — In-8°, 84 grav. Étampes, Brière.

Louvot (L'abbé) et **Ingold** (L'abbé). — Lettres inédites de Dom Grappin bénédictin de Besançon,

A L'ABBÉ GRANDIDIER, HISTORIEN DE L'ÉGLISE DE STRASBOURG, AVEC LES RÉPONSES ÉGALEMENT INÉDITES DE GRANDIDIER. — In-8°, Paris, Picard et fils.

Marcel (Pierre). — LES INFLUENCES ITALIENNES SUR LA RENAISSANCE ARTISTIQUE FRANÇAISE. UN VULGARISATEUR : JEAN MARTIN. — Gr. in-18 jésus, 189 pp. Paris, Garnier.

Montault (Mgr X. B. de). — UN CRUCIFIX DE DÉVOTION. — In-8° avec grav. Saint-Maixent, Payet.

* **Müntz** (E.). — INVENTAIRE DES TAPISSERIES ET DES PAREMENTS D'INNOCENT VIII, FAIT EN 1521, dans *Les Arts à la Cour des Papes*, pp. 129-131.

NOTICE SUR LE DONJON ET LES DIVERS MONUMENTS HISTORIQUES DE LOCHES. — In-32. Tours, Deslis.

* **Pelissier.** — LA BIBLIOTHÈQUE DU SEIGNEUR DE PADOUE, EN 1404, dans la *Corresp. hist. et arch.*, 1899, pp. 177-180.

* **Pellot** (P.). — LA COMPAGNIE D'ORDONNANCE DU MARÉCHAL DE LA MARCK, A RETHEL (1535), dans les *Ann. du Conseil héraldique de France*, 1889, pp. 133-156.

Pottier (F.). — A PROPOS DE « L'ADDOLORATA » DE L'HOSPICE DE MOISSAC dans le *Bulletin archéologique et historique de la Société de Tarn-et-Garonne.* 2me trimestre, 1898.

Reinach (S.). — LE MUSÉE DE SAINT-GERMAIN. — II. LA GAULE AUX AGES DU FER JUSQU'A LA CONQUÊTE ROMAINE. — III. LA CONQUÊTE DE LA GAULE PAR LES ROMAINS. — IV. LA CIVILISATION DE LA GAULE ROMAINE. — V. LA GAULE CHRÉTIENNE ET LA GAULE FRANQUE. In-8°. — Melun, Imp. administrative.

* **Rohault de Fleury.** — LES SAINTS DE LA MESSE ET LEURS MONUMENTS, tome VII. — In-4°, 112 pp., 105 pl. et 31 vignettes dans le texte. Paris, Motteroz.

* **Rupin** (E.) — L'ABBAYE ET LES CLOÎTRES DE MOISSAC. — In-4° avec 230 grav. dont 5 planches hors texte.

Allemagne.

Aufleger (O.) et **Weese** (A.). — DER DOM ZU BAMBERG, PHOTOGRAPHISCH AUFGENOMMEN VON OTTO AUFLEGER MIT GESCHICHTLICHER EINLEITUNG VON ARTUR WEESE. — In-folio, 60 pl. München, L. Werner.

Daun (Berthold). — QUE REPRÉSENTE L'ÉPITAPHE DES TUSCHER PAR PETER VISCHER LE JEUNE, A LA CATHÉDRALE DE RATISBONNE dans *Repertorium für Kunstwissenschaft*, XXIe vol. 3e fascic. 1898.

Egle (J. von), **Mayer Bihlmaier** (A.) et **Plock.** — DIE FRAUENKIRCHE IN ESSLINGEN. EIN MEISTERWERK DER GOTHIK DES XV JAHRHUNDERTS. — Stuttgart, K. Witwer, 27 planches et 9 grav,

Geymüller (H. von). — DIE BAUKUNST DER RENAISSANCE IN FRANKREICH. I HEFT. HISTORISCHE DARSTELLUNG DER ENTWIKELUNG DES BAUSTILS. — In-8° avec gr. Stuttgart, A. Bergstraesser.

Mitius (O.). — JONAS AUF DEN DENKMAELERN DES CHRISTLICHEN ALTERTHUMS. — In-8° av. 2 pl. et 3 grav. Mohr, Freiburg-im-Brisgau.

Mommert. — SUR LA TOPOGRAPHIE DU SAINT-SÉPULCRE dans *Mittheilungen und Nachrichten des deutschen Palaestina-Vereins*, 1898.

* **Pastor** (Ludwig). — AUGUST REICHENSPERGER 1808-1895. SEIN LEBEN UND WIRKEN. — Deux vol. In-8°. Fribourg, Herder.

Petersen (E.). — VOM ALTEN ROM. — In-8° avec 120 grav. Leipzig, Seemann.

Philippi (A.). — DIE KUNST DES 15 UND 16 JAHRHUNDERTS IN DEUTSCHLAND UND DEN NIEDERLANDEN. — In-8°, 211 fig. (en 2 tomes) Leipzig, Seemann.

Weber (A.). — REGENSBURGS KUNSTGESCHICHTE IM GRUNDRISS. — In-16 et 12 grav. Regensburg, Habel.

Angleterre.

* LES ABBAYES AUX ENVIRONS DE LONDRES, *Abbeys around London*, by John A. Randolph.

Italie.

* **Lina Corsini Sforza.** — INVENTAIRE DE CATHERINE NOBILI SFORZA, dans l'*Arte*, 1898, pp. 274-276.

* **Venturi** (A.). — GIACOMINO DA CREMONA, ORAFO DEL SECULO XV, dans l'*Arte*, Rome, 1898, pp. 490-493.

Belgique.

* **Raeymaekers** (Le dr). — LES FONTS BAPTISMAUX DE L'ANCIENNE ÉGLISE DE RUIMEN. — Bruxelles, Vromant. (*Extrait des Ann. de la Soc. d'arch. de Bruxelles.*)

Espagne.

* **Garcia** (Eloy). — EXCURSIONES POR LA PROVINCIA DE BURGOS. — Gr. in-8°, 28 pp. avec phototypies hors texte et vignettes dans le texte, Madrid, 1899.

Russie.

Aïnalov. — LE FRAGMENT DU DIPTYQUE DE RAVENNE DANS LA COLLECTION DU COMTE CRAWFORD, dans la *Revue byzantine*, t. V (1898), liv. I-II.

Danemark.

Beckett (F.). — RENAISSANCEN OG KUNSTENS HISTORIE I DANMARK. STUDIER I DE BEVAREDE MINDESMAERKER. — In-8°, Kjoebenhawn, Frimodt.

Chronique. SOMMAIRE : MONUMENTS ANCIENS ET ANTIQUITÉS — CONGRÈS D'ARCHÉOLOGIE CHRÉTIENNE. — CONCOURS ALINARI. — NÉCROLOGIE : John Ruskin.

Monuments anciens.

MONSIEUR Léon Abry a fait dans la *Métropole* d'Anvers un réquisitoire en règle contre les destructeurs de nos vieux monuments : sujet qui n'est pas neuf, et avec lequel il est aisé de se faire applaudir. Parfois il donne occasion aux artistes qui ont de la bile de s'en soulager honnêtement sur ceux qui leur déplaisent.

Si nos monuments historiques sont en somme, sauf exceptions, dans un état de conservation relativement satisfaisant,on le doit,selon M.Abry, à des journalistes amateurs, à de beaux orateurs du parlement; peut-être aussi à certains virtuoses du pinceau, grands pourfendeurs des Vandales.

Mais c'est bien malgré l'ineptie de ceux à qui sont confiés ces monuments ; malgré les ministres qui ne font que«*des promesses jamais tenues*» ; malgré le corps des Ponts et Chaussées, « *destructeur patenté de tout idéal* » ; malgré les ingénieurs formés dans « *des cours universitaires où jamais la moindre allusion n'est faite aux choses de l'art* » ; malgré nos architectes restaurateurs « *toujours à l'affût de travaux plus propres à dénaturer le caractère de nos monuments qu'à en assurer la conservation* » ; malgré les « *sollicitations intéressées des restaurateurs professionnels*» ; c'est surtout en dépit de l'École Saint-Luc « *habituée d'agir dans nos églises comme en pays conquis* ». Ce dernier trait décèle la pensée-mère.

De la part d'un homme distingué comme M. Abry, cette charge véhémente paraîtrait grave pour ceux qui sont visés, si dans l'espèce, ils n'étaient rassurés en leur conscience par le ton du morceau. A la manière acrimonieuse dont les Saints-lucquistes sont pris à partie, on reconnaît une nouvelle manœuvre de la campagne injuste, qui sévit actuellement contre une œuvre excellente, que la *Métropole* a grand tort d'attaquer et qu'on voudrait charger de tous les péchés d'Israël.

Les imputations de M. Abry contre tout le monde, hormis ceux qu'il veut bien appeler artistes et gens de goût, sont tendancieuses, vagues, exagérées. L'énormité de plusieurs et leur forme passionnée en détruisent la portée. S'il précisait ses griefs, on pourrait les discuter ; nous lui prouverions qu'il a été injuste, et comme il est de bonne foi, il en serait peiné.

Un mot seulement pour aujourd'hui sur les administrations publiques,dont nous ne nous faisons pas souvent les défenseurs, mais envers lesquelles il importe d'être juste. Dans un autre morceau de même style, que l'on a, comme le précédent, eu soin de faire insérer dans les journaux français, la Société pour la protection des monuments et des sites, dont M. Abry fait partie, a reproché à l'administration des Chemins de fer d'enclaver dans les nouveaux locaux des Postes de Gand l'admirable maison des Bateliers. C'est du dénigrement systématique et de l'ingratitude : l'administration des Postes et Télégraphes ou plutôt le ministre Vanden Peereboom a mérité mieux que ces attaques, en assurant le salut de ce joyau d'art pour lequel l'Administration communale n'a voulu rien faire pendant de longues années qu'il fut exposé à la destruction lente. Si on l'a compris parmi les dépendances du nouvel hôtel des Postes, c'est précisément afin d'en assurer la conservation après l'avoir fait restaurer avec toute la discrétion que peuvent souhaiter les plus ombrageux défenseurs des anciens monuments.

Le préfet de la Seine vient d'adresser aux présidents des Conseils de fabrique une circulaire par laquelle il leur est recommandé de n'entreprendre aucune réparation ni modification quelconque aux œuvres artistiques «dont les fabriques ne sont que dépositaires » (?), sans que l'administration préfectorale ait été consultée.

Il leur rappelle également que l'intérêt artistique exige de minutieuses précautions pour la conservation et le respect de tout monument religieux, que dès lors tout travail ayant trait aux édifices religieux doit être préalablement examiné par l'Administration.

Il en est de même pour le placement, souvent défectueux, de ces objets, qui mal placés « ne peuvent plus servir au développement artistique du goût public ». En conséquence, les fabriques devront désormais s'entendre avec les artistes ou les architectes des Commissions spéciales ou autorisées de l'Administration pour tout travail et réparation d'objets d'art dans les édifices religieux qui relèvent de la ville de Paris.

Il y a du bon dans l'intention de cette circulaire ; mais il y apparaît en même temps une tendance abusive à considérer les églises comme des musées plutôt que des sanctuaires: on subordonne au premier usage plutôt qu'au second, les objets qui les décorent. Encore laissons-nous de côté l'épineuse question de droit.

Ces empiètements du pouvoir civil dans le domaine religieux sont dus à l'initiative de M. Lucien Lambeau. C'est à la même initiative qu'est dû le transfert au musée du Louvre, du retable célèbre représentant le Crucifiement qui ornait la salle d'audience de la Cour d'appel. — C'est beau de sauver les œuvres d'art qui périclitent ; mais l'entassement de ces œuvres dans les musées, véritables nécropoles, n'est pas un idéal, c'est un pis-aller acceptable pour les objets tombés hors d'usage. Une œuvre artistique n'a toute sa valeur que dans son milieu, dans sa destination originelle ou naturelle, et là, elle vaut incomparablement plus que dans cette pompeuse et honorable remise qu'on appelle le Louvre. Si, parmi nos richesses d'art ancien il est un objet qui avait eu la bonne fortune de garder son usage antique et touchant, et d'avoir été maintenu à la place où il pouvait être vraiment compris et senti, c'était le triptyque du Palais de Justice. Désormais, il entre dans la catégorie des œuvres mortes. L'usage qu'il avait au tribunal n'aurait-il pas chagriné M. Lambeau et ses collègues du Conseil municipal, et ne serions-nous pas en présence d'un acte de déchristianisation sous couvert de zèle artistique?

MALGRÉ les protestations de milliers de personnes, artistes, archéologues, savants, de tous ceux, en un mot, qui ont souci de la conservation des monuments qui font la gloire de Rouen, le Conseil municipal de cette ville a voté la démolition de la maison du XVe siècle située dans la rue Saint-Romain. Ce n'est pas tout : ces mêmes conseillers ont formé le projet de supprimer par l'adoption de nouveaux plans d'alignement, tous les anciens logis de cette rue, c'est-à-dire de détruire complètement le caractère artistique et pittoresque de ce coin du vieux Rouen avoisinant la cathédrale, auquel s'attachent, par surcroît, de nombreux souvenirs historiques. On ne peut que protester avec la Société des Amis des monuments rouennais contre ce vandalisme, en souhaitant qu'il puisse être empêché par l'intervention du ministre compétent.

Des orages récents ont causé de réels dégâts au portail de l'église Saint-Maclou, à Rouen. Les pierres tendres qui couronnent le fronton de la grande nef se sont abattues sur le fronton du portail principal, cassant la croix, coupant en deux la statue de saint Maclou et endommageant les rinceaux, gargouilles et autres sculptures. Les pierres avec lesquelles on a réparé cet édifice, il y a quelques années, sont excessivement friables et, dès lors, ne résistent pas aux intempéries ; il sera nécessaire, lorsqu'on se mettra à le réparer, de veiller à la qualité des matériaux qu'on emploiera.

M. G. Berger, rapporteur du budget des Beaux-Arts à la chambre française, a demandé instamment que le dépôt de la collection des tapisseries soit confié à l'administrateur de la manufacture des Gobelins, dans l'enceinte même de cette manufacture et qu'il soit extrait de la collection de tapisseries nationales un choix de 250 à 300 pièces qui sont uniques, introuvables partout ailleurs, qui sont des œuvres du grand art. Cette série de tapisseries remise en état pourrait servir à constituer dans leur ensemble ou par séries renouvelables le musée de la peinture en tapisserie ; et cela, autant que possible, sous le toit du Louvre, lorsque ce grand musée national aura conquis tous les agrandissements qui lui sont nécessaires et auxquels il a droit.

DES travaux ont mis à jour des parties très intéressantes du vieux château de Chillon, parties dont on ignorait l'existence. L'architecte a trouvé sous la cour dite « du Cimetière » d'anciennes salles que l'on avait comblées, vers le XVIe siècle, pour les besoins de la défense et rouvert les belles fenêtres lancéolées du XIVe siècle qu'on avait bouchées à cette époque et transformées en meurtrières ; il a rétabli les cheminées sculptées que l'on avait détruites et dont il a retrouvé sur le sol presque tous les morceaux.

Les murs gardent encore des traces importantes de leurs peintures décoratives ; et, de tous côtés, on découvre dans les ruines de magnifiques fragments de céramique ayant appartenu à un grand poêle émaillé de la fin du XIIIe siècle. La chapelle et la crypte contiguës à la cour du Cimetière, ont été également explorées et déblayées. Commencées vers 1250, elles n'avaient été finies et décorées qu'au cours du XIVe siècle.

Les voûtes et les parois sont encore ornées de peintures des plus intéressantes représentant des saints encadrés dans les arabesques de feuillages et de rinceaux. L'exploration et la restauration du château de Chillon seront probablement terminées vers la fin de 1900.

SUR la demande qui lui en a été faite par M. le ministre des cultes, l'archevêque d'Aix vient d'expédier à l'Exposition huit caisses de dimensions très grandes contenant de véritables trésors liturgiques. Parmi les objets du culte ca-

tholique qui ne manqueront pas d'être remarqués et que Mgr Gouthe-Soulard s'est empressé de mettre à la disposition du ministre, la curiosité et l'intérêt du public s'attacheront tout d'abord aux riches et superbes tapisseries du chœur de la basilique métropolitaine de Saint-Sauveur d'Aix, représentant la vie du Christ et de la Vierge ainsi qu'un célèbre triptyque du *Buisson ardent* de Nicolas Froment, attribué par erreur au roi René d'Anjou, comte de Provence. L'envoi comprend aussi quatorze volumes de livres choraux des XVe et XVIe siècles. Puis, provenant de la basilique de Saint-Trophime d'Arles, un olifant en ivoire qui servait jadis à appeler aux offices les fidèles pour lesquels on n'avait pas encore inventé les cloches, une crosse en ivoire et la ceinture de saint Césaire, en cuir avec boucle d'ivoire.

DES ouvriers qui creusaient un canal près de la petite ville d'Adria dans la plaine du Pô, ont découvert récemment deux vaisseaux antiques, enfouis dans le sol à $3^{m}30$ de profondeur. Ces vaisseaux sont dans un bon état de conservation. On suppose qu'au premier siècle de notre ère ils furent jetés sur cette côte sauvage par une tempête et ensuite enfouis par des couches de sables envahissants. On a trouvé dans l'intérieur de ces vaisseaux des vases et divers objets en terre cuite, des armes, des ustensiles de bronze et des ossements humains. Le gouvernement italien a fait réunir tous ces débris qui vont être classés par une Commission spéciale dans un musée. On fait observer que cette découverte n'intéresse pas seulement les archéologues et tranche aussi une question de géologie. Ces navires se trouvaient à 30 kilomètres dans l'intérieur des terres. Ainsi, à l'époque romaine, un golfe se creusait dans le rivage rectiligne de l'Adriatique et atteignait presque Ravenne. En deux mille ans, la terre, grâce aux apports de l'Adige, de la Brenta et du Pô, a gagné 30 kilomètres.

M. A.-J. Wauters, toujours à l'affût de problèmes relatifs à l'histoire de la peinture flamande, publie une nouvelle monographie abondante en aperçus piquants : il s'agit de l'identification d'une œuvre de Van Orley, qui figure à la Pinacothèque royale de Turin, et au sujet de laquelle les versions les plus diverses avaient circulé. Avec une ingénieuse logique, M. Wauters établit que ce fameux retable fut peint pour l'église Ste-Walburge, à Furnes, rappelant le don des reliques de Ste Walburge, de S. Winnibald et de S. Winnebald fait par l'évêque d'Eichstädt à Charles le Chauve et à Baudouin Bras de Fer, ainsi que le don d'une relique de la Sainte-Croix consenti à Robert de Furnes par l'empereur Alexis.

Congrès d'archéologie chrétienne.

LE jubilé, comme l'Exposition, sera l'occasion d'une série de congrès d'une autre nature sans doute que ceux qui se tiendront à Paris, mais qui n'en sont pas moins dignes d'intérêt.

Au nombre de ces congrès il faut placer en premier lieu le congrès international d'archéologie chrétienne, qui vient de s'ouvrir, et qui a tenu ses séances du 17 au 25 avril. Le premier congrès d'archéologie chrétienne s'était réuni, il y a six ans, à Spalato, en Dalmatie, avec un succès qui surpassa les prévisions de ses promoteurs.

Le second avait été convoqué à Ravenne, et devait se tenir dans le courant de l'année dernière. Mais à la suite de diverses circonstances, le projet fut abandonné. Heureux abandon ! Car au lieu de Ravenne, c'est Rome qui a été choisie comme lieu de réunion de ce second congrès.

Un comité préparateur du congrès s'est constitué, et le président de ce comité est M. l'abbé Duchesne, le directeur de l'École française de Rome, l'une des gloires de la science française.

Ce congrès d'archéologie ne pouvait s'ouvrir sous un patronage plus sympathique et plus autorisé. Parmi les autres membres de ce comité, citons Mgr Wilpert, un nom bien connu de nos lecteurs ; notre collaborateur le P. Grisar, S. J., ancien professeur à l'Université d'Innsbruck et qui vient de publier une histoire des Papes au moyen âge, qui a fait sensation dans le monde savant ; le professeur Marrucchi, le directeur du Musée égyptien du Vatican, etc. Le cardinal Parocchi qui est certainement le membre le plus docte et le plus érudit du Sacré Collège, a bien voulu accepter la présidence d'honneur du congrès.

L'inauguration du Congrès a été très brillante. Plus de 500 personnes y assistaient.

Mgr Duchesne, dans un discours très applaudi, a présenté les différents groupes des sept sections qui avaient été constituées. Mgr Duchesne est président général du Congrès.

La séance inaugurale a été close par l'envoi d'un télégramme au Saint-Père qui a donné asile au Congrès.

Treize cardinaux, trois ambassadeurs, de

nombreux prélats assistaient le soir aux communications du cardinal Rampolla.

On a accompli une cérémonie liturgique solennelle sur les ruines de l'ancienne basilique de Sainte-Domitille. Le pape a cédé pour tenir le congrès, le spacieux édifice du séminaire romain, récemment restauré et embelli par la munificence du Souverain Pontife.

Ce congrès s'est réuni à Rome dans une période pour ainsi dire privilégiée de l'archéologie. Depuis près d'une année, on assiste, en effet, à une série de fouilles importantes et à des découvertes d'une haute valeur historique. Au Forum, la démolition de l'église Sainte-Marie Libératrice promet de mettre au jour les restes d'un des plus vieux sanctuaires de la Ville Éternelle, remontant au XIVe siècle.

Le Concours Alinari.

Je suis incapable de *faire* un Salon, mais ce n'est pas une raison pour ne pas signaler un *Salon* d'une espèce particulière.

M. V. Alinari, ce distingué photographe de Florence, qui a 25,000 clichés d'art, a eu l'idée d'organiser à ses frais un concours; il a pris à sa charge les prix en argent et les dépenses de l'installation; de plus il réserve à des Sociétés de bienfaisance le produit des entrées à son Exposition.

Le programme était une *Madone avec son fils* ou bien une *Mère avec son enfant* au choix du peintre. Il y en avait donc pour tous les goûts.

L'envoi pouvait être une peinture à l'huile, une peinture à la détrempe, un dessin, pourvu que le dessin fût adapté à la reproduction photographique.

Cette dernière clause était une difficulté sérieuse, mais il m'a paru que les peintres ne s'en sont pas beaucoup préoccupés.

Le prix était de 1,500 lires, le tableau restant la propriété de l'auteur; M. Alinari se réservait simplement le droit de reproduction en photographie.

Ceci était un avantage sérieux; puisque le peintre était assuré d'une publicité dont tous les artistes sont friands quelle que soit leur valeur.

Remarquons qu'avec une moindre dépense, M. Alinari pouvait, fort probablement, acquérir le droit de reproduction d'un tableau exposé dans n'importe quel Salon. Il a donc fait en cette circonstance acte de générosité et non pas acte de commerce.

Cent dix ouvrages ont été envoyés; là-dessus, il y en a une douzaine qui n'appartiennent pas à des peintres italiens.

Tout a été exposé, car le règlement ne comportait pas de jury d'admission, ce qui est évidemment une erreur, le résultat l'a prouvé. Il pouvait être prévu, d'ailleurs, il y a tant de peintres de profession ou de peintres amateurs qui se font illusion sur leurs capacités!

Après tout, il ne faut pas les blâmer: la peinture est une occupation des plus agréables; une médiocre peinture ne fait de mal à personne, même pas à son auteur! Seulement, elle nuit à une exposition, parce que le public, toujours disposé à la critique, tombe dessus; par suite, elle fait plus de tort à une salle que dix bons tableaux ne lui font du bien.

C'est justement ce qui est arrivé de la *Mostra*, comme on dit ici, de M. Alinari.

L'an passé, à Turin, au concours d'une tête de JÉSUS-CHRIST, il y avait un jury d'admission, et, malgré une cinquantaine d'envois refusés, l'exposition n'a pas répondu dans son ensemble aux espérances de ses promoteurs.

Avant d'entrer dans les salles du présent concours on aurait pu penser y trouver deux catégories distinctes: l'art sacré d'un côté, l'art profane de l'autre.

Sans doute quelques peintres ont donné à leurs tableaux ou un caractère religieux ou un caractère civil, selon le programme; mais il en est d'autres, et un très grand nombre, qui se sont contentés de quelques accessoires pour imprimer à leurs figures un sentiment sacré. Il y a des *Madones avec leur fils* dont il suffirait d'enlever le nimbe pour en faire des *Mères avec leur enfant*.

Je ne veux pas dire qu'il n'y ait pas dans ce concours quelques bons tableaux, mais visiblement l'ensemble ne donne pas ce qu'on peut attendre des peintres italiens, et ceci n'est pas particulier à l'Italie.

N'est-il pas prouvé par de nombreuses expériences que les concours ouverts à tous ont très rarement donné de bons résultats, et qu'en tous cas jamais un concours ne peut être regardé comme l'expression de la capacité moyenne des artistes d'un pays?

GERSPACH.

(Journal des Arts, 17 févr. 1900.)

Nécrologie.

John Ruskin.

QUOIQUE survenue à un âge avancé, la mort de cet homme si célèbre par ses écrits sur l'art, a causé en Angleterre une émotion que la plupart des Journaux et des Revues ont tenu à exprimer. Les livres de Ruskin ont certainement eu une grande portée pour l'étude et l'intelligence complète de l'Art chrétien. A ce point de vue il nous a paru intéressant de recueillir quelques-uns des jugements de la postérité qui vient de commencer pour l'artiste et l'écrivain d'art dont l'Angleterre porte le deuil.

Le 20 janvier, à deux heures de relevée, est mort à Coniston, dans le Lancashire, l'éminent artiste et littérateur John Ruskin, né à Londres le 8 février 1819 de parents écossais. D'origine modeste, il put cependant suivre les cours de l'Université d'Oxford, où il remporta, en 1839, le prix de poésie. Disciple de Copley Tielding et de J. D. Hardins, il fit de rapides progrès dans ses études de peintre, mais plus tard il abandonna pour ainsi dire la carrière d'artiste pour se vouer presque entièrement à la critique d'art et c'est sur

ses écrits esthétiques que repose sa grande réputation. Il débuta dès l'âge de vingt-quatre ans par un ouvrage sur les « Peintres modernes et leur supériorité sur tous les maîtres anciens dans la peinture de paysages », dont le premier volume parut en 1843, le second en 1846, les troisième et quatrième en 1856, et le cinquième enfin en 1860. Il entreprit ce travail épris d'un enthousiasme passionné pour la gloire de Turner, qu'il exalta et défendit de toutes ses forces, et avec lui l'École moderne anglaise, contre les critiques officiels de la presse. Tout jeune encore il fit de longs voyages sur le continent, en Italie surtout, où il séjourna longtemps, notamment à Venise, et il en résulta son remarquable ouvrage « Les sept lampes de l'architecture » (1849), et plus tard, de 1851 à 1853, « Les pierres de Venise », en trois volumes. C'est à dater de 1851 aussi qu'il entreprit dans le *Times* la défense du préraphaélisme, dans une série de lettres qui ont exercé une grande influence sur le public et sur la jeune école artistique de cette époque. En 1854 il publia les cours sur l'architecture du moyen âge qu'il avait faits à Édimbourg, ainsi qu'un écrit sur « Giotto et ses œuvres », et en 1859 il écrivit le texte des « Ports de l'Angleterre » dessinés par Turner. Parmi les autres ouvrages de sa plume il convient de noter « Aratra Pentelici », « Le val d'Arno », « Le Sésame et les Lys », « La Reine de l'Air », « Le Nid d'aigle », « Ariadne Florentino », « Les matinées à Florence », et « Les Lois de Fiésole ». Travailleur acharné, il possédait au plus haut degré le rare talent d'exposer ses idées avec clarté dans un style aussi charmant que choisi, pittoresque à la fois et brillant. Deux qualités dont ses ouvrages portent l'empreinte avec une constance remarquable consistent dans l'ardent amour qu'il ressentait pour la nature et la soif de la vérité qui a caractérisé toute sa carrière. Aussi ses livres eurent-ils une vogue peu commune. On se fera une idée de la popularité dont ils jouissent par le fait qu'ils lui rapportaient annuellement depuis nombre d'années la somme de 100,000 fr.

***

Voici sur cet homme de génie un extrait de l'*Esthétique anglaise* par M. J. Milsand : Étude sur M John Ruskin : « Indépendamment des qualités qui donnent de l'influence sur les hommes et qui font le chef d'école, Ruskin est un esprit étendu, brillant, d'une originalité qui a quelque chose de fantasque, de bizarrement accentué comme une figure de Mantegna ou d'Holbein. De tous les hommes qui ont écrit sur l'art, je n'en connais point qui aient mis aussi complètement leur âme dans leur œuvre. Il a couvé si longtemps ses idées sur l'architecture et la peinture, qu'elles se sont assimilées à ses convictions religieuses, à sa philosophie, à ses goûts littéraires, à son amour pour la science et à ses vues politiques. L'art lui apparaît comme partie intégrante de l'histoire universelle ; son amour pour l'art est une sorte de composé de toutes ses affections et de toutes ses convictions. Bien qu'il s'occupe plus particulièrement des monuments et des tableaux, on sent qu'il n'est point exclusivement dominé par l'admiration des belles toiles et de la bonne architecture, mais qu'il dirige sans cesse ses regards à droite et à gauche vers tous les points de l'horizon humain, et que son but principal est d'élever l'homme dans tous les sens; de rendre à la peinture le rôle qui peut le mieux la faire contribuer au perfectionnement de tout notre être. M. Ruskin possède au plus haut degré le don de l'expression, de l'éloquence qui est plus que le talent d'émouvoir, qui est l'émotion d'une nature capable de sentir fortement. On l'a appelé le grand peintre de l'Angleterre, par la parole et ce n'est que vrai. Il est poète par ses descriptions et ses tableaux, qui ont la couleur, l'imprévu et la variété de la nature, qui jaillissent dans leur luxuriante confusion comme les feuilles des bois où afflue la sève du printemps ; il est poète par son élan lyrique, par un enthousiasme incessant, intense, qui s'appuie pourtant sur des idées résolument arrêtées. »

Voici un autre extrait du même ouvrage : « A l'égard de l'art... il a déblayé le terrain de la vieille superstition du beau idéal, de cette dédaigneuse théorie qui n'est bonne qu'à stériliser l'imagination en détournant l'artiste d'écouter d'abord la nature et d'apprendre par sa propre expérience toutes les formes d'émotion qu'elle peut éveiller en lui. Il a débarrassé la voie de la doctrine non moins dangereuse du XVIIIe siècle, qui prétendait trouver le grand style en enlevant aux objets tout ce qu'ils ont de particulier et d'individuel, c'est-à-dire en leur enlevant aussi leur caractère plastique. Il a réagi de toute son énergie contre la croyance au savoir-faire, contre cette foi d'ouvrier qui considère l'art comme une sorte d'ébénisterie et qui s'imagine qu'il importe seulement de connaître les bonnes espèces de produits et les bons procédés pour être un bon ouvrier en tableaux : illusion funeste qui ne saurait être trop démasquée, funeste prétention de la raison qui pousse l'artiste à sortir sans cesse de lui-même pour chercher ce que doivent être ses œuvres, et qui en revient toujours à sa dégradante idée : celle d'assurer à tous le secret de façonner d'admirables peintures, en leur apprenant à ne jamais tenir compte de leurs propres sentiments ! Ne nous y trompons pas, c'est encore cette éternelle espérance de la médiocrité qui sert de base à nos mé-

thodes d'enseignement ; à l'organisation de nos ateliers, à toutes nos institutions et à nos traditions en fait d'art. Nous n'avons pas cessé encore de chercher la science magique qui dispense d'avoir du génie, et M. Ruskin a été droit au cœur du mal en s'appliquant à montrer qu'on n'est artiste que par la grâce de Dieu ; en répétant que la première condition pour communiquer une belle émotion, c'est de l'éprouver, que par conséquent il s'agit avant tout d'être sincère, de n'employer son savoir qu'à rendre fidèlement ce qu'on a senti ; et qu'enfin ceux-là seuls sont de grands maîtres à qui il a été donné d'avoir les sentiments qui sont d'un grand peintre et qui, en s'exprimant tels qu'ils sont produisent les grandes œuvres. »

**

Imprimé par Desclée, De Brouwer et Cie, Bruges.

Revue de l'Art chrétien

paraissant tous les deux mois.

43me Année. — 5e Série.

Tome XI (XLIXe de la collection).

4me livraison. — Juillet 1900.

Les frères Van Eyck *.

L'HISTOIRE des commencements de la glorieuse école de peinture qui a fleuri au XVe siècle dans les Pays-Bas est enveloppée de mystère.

Voilà bientôt un siècle que des érudits allemands, belges, anglais et italiens compulsent les archives, et examinent les écrits de leurs prédécesseurs, sans trouver la moindre explication de la subite éclosion d'un chef-d'œuvre, le retable de l'Adoration de l'Agneau mystique. Que ce tableau soit en même temps le plus ancien que l'école ait produit et le seul connu du génie qui l'a créé, c'est un fait qui reste sans parallèle dans l'histoire de l'art. Je vais cependant essayer si aujourd'hui il n'y a pas moyen de dissiper les nuages et d'y porter au moins quelques éclaircissements. Mais il est indispensable d'attirer l'attention du lecteur sur deux points importants qu'il ne faut pas perdre de vue :

1. L'existence d'une coutume qui déjà à la fin du XIVe siècle était devenue générale et constante. L'artiste qui recevait l'ordre ou la commande de peindre un tableau, devait fournir une esquisse de l'ensemble et s'engager par contrat, passé devant les échevins de la ville, à exécuter et à livrer son œuvre dans un délai (1) déterminé.

2. Les seuls documents authentiques qui attestent la présence des Van Eyck à Gand sont :

A. La mention dans le compte des trésoriers de la ville de l'année 1424-25, d'un paiement de six escalins de gros à maître Hubert, pour son travail de deux esquisses, d'un tableau qu'il fit par ordre des échevins (2).

* Reproduction interdite.

1. Beaucoup de contrats de cette nature ont été publiés. Citons entre autres celui qui fut passé devant les échevins de Louvain par Thierry Bouts en 1464 (*Bulletins de l'Académie royale de Belgique*, 3e série, tome XXXV, p. 472. Bruxelles, 1899). L'esquisse était faite ordinairement d'après les indications d'un ecclésiastique, très souvent religieux, Frère Prêcheur ou Frère Mineur.

2. « Item ghegheven meester Hubrecht over syn moyte van ij bewerpen van eener taeffele die hij maecte ten bevelene van scepenen, vj s. gro.» *Compte de 1424-25*, fol. 188.

B. La mention dans le compte de l'année suivante d'un paiement de six gros donnés par courtoisie aux gens de la maison chez maître Hubert [1].

C. L'inscription sur le retable de l'autel dans la chapelle fondée par Josse Vydt, seigneur de Pamele, dans l'église paroissiale de Saint-Jean (depuis 1559 cathédrale de Saint-Bavon) à Gand :

Pictor Hubertus e Eyck maior quo nemo repertus
incepit pondusque Iohannes arte secundus
frater perfecit Iudoci Vyd prece fretus
VersV seXta MaI Vos CoLLoCat aCta tVerI [2].

« Le peintre Hubert van Eyck auquel personne n'a été trouvé supérieur, commença ce travail que Jean, inférieur en art, son frère, acheva (se fiant) à la prière de Josse Vydt. Par ce vers le six mai vous invite à voir ce qui a été accompli. 1432. »

D. L'épitaphe en vers flamands sur une plaque de cuivre incrustée dans la dalle tumulaire de Hubert. Cette épitaphe donne comme date de son décès le 18 septembre 1426.

E. La mention dans le compte des trésoriers de la ville de l'année 1426-27, de la recette de la somme de six escalins de gros payés par les héritiers d'Hubert, pour les droits d'issue [3].

D, confirmé par E, prouve la date du décès d'Hubert, date qui n'est contestée par personne. E démontre en outre que les héritiers d'Hubert — ses deux frères, Jean et Lambert — n'étaient pas bourgeois de Gand, car s'ils l'avaient été, ils n'auraient rien payé à titre de « droit d'issue ».

A, prouve que Hubert, avant de recevoir une commande, observait la coutume générale de soumettre une esquisse. Il s'agit ici de deux esquisses, probablement une de l'intérieur et l'autre de l'extérieur d'un tableau à volets, ou peut-être de deux esquisses différentes pour un seul panneau. Il est probable qu'il ne fit pas le tableau, car d'une part il fut payé pour les esquisses, ce qui n'était pas conforme aux usages, et d'autre part on ne trouve ni mention d'un autre paiement dans les comptes, ni contrat dans les registres scabinaux.

C, est donc le seul document qui puisse nous aider à déterminer la part que Hubert doit avoir prise dans l'exécution du retable de Gand. L'inscription sur le cadre nous fait connaître dans les termes les plus précis que Hubert, « peintre auquel personne n'a été trouvé supérieur », commença le travail ; et que Jean, « son inférieur comme artiste » *(arte secundus)*, l'acheva [1]. Hubert est sans aucun doute l'auteur de la composition entière ; il en fit conformément à la coutume constante, une esquisse, et cette esquisse a été l'objet du contrat qui doit avoir été fait avec Josse Vydt.

Il reste à fixer la part personnelle de chaque frère dans l'exécution du tableau ; ce que fit Hubert et ce qui resta inachevé à sa mort. Nous ne savons pas quand le tableau fut commandé ; certains auteurs ont prétendu que ce fut en 1420 ; feu M. Ruelens croyait que ce ne fut que vers 1424 [2], simple conjecture fondée sur un document dont la

1. « Item ghegheven in hoofschede den kinderen te meester Ubrechts, vj gro. » *Compte de 1425-26*, fol. 288 v°.

2. Cette inscription peinte sur le cadre du retable, a été recouverte de couleur dans la seconde moitié du XVIe siècle. Retrouvée dans un manuscrit ancien, on a cherché à la rétablir sur le cadre par un nettoyage, où elle a réapparu avec des parties oblitérées qui ont été ensuite restaurées. Nous la donnons dans une forme fautive, mais dont l'exactitude paraît probable.

3. « Ontfaen van yssuwen. Van den hoyre Lubrecht van Heyke, vj s. gro. » *Compte de 1426-27*, fol. 319 v°.

1. M. Cornelissen prétendit qu'il fallait traduire ce vers par « que Jean, le second frère, a achevé par son art ; traduction adoptée par M. Carton et déclarée *seule admissible* (!!) par M. RUELENS (*Annotations* à la suite de la traduction française des *Anciens peintres flamands* de CROWE et CAVALCASELLE, t. II, p. XLIV).

2. *Annotations*, p. LIII.

fausseté est aujourd'hui établie. Nous ne savons pas exactement le temps que Hubert y consacra, sans doute trois ans au moins, peut-être quatre, cinq ou même six. Mais nous savons que Jean travailla pour Jean de Bavière à La Haye, sans interruption, depuis le 24 octobre 1422 jusqu'au 11 septembre 1424 ; que le 19 mai 1425 il entra au service de Philippe, duc de Bourgogne, à Bruges, qu'au mois d'août de la même année il se rendit par ordre du duc à Lille, où il résida au moins jusqu'à la Saint-Jean 1428 et que dans le courant de cette dernière année il n'était pas dans les Flandres « à cause de certains loingtains voyaiges secrez » que le duc lui ordonna « faire en certains lieux dont il ne voulut autre déclaracion être faite ». Il voyageait probablement en compagnie d'André de Toulongeon qui fut envoyé en Espagne à la recherche d'une épouse pour le duc. Ensuite, depuis octobre 1428 jusqu'à janvier 1430, il voyagea encore avec les ambassadeurs envoyés au roi de Portugal. M. Ruelens prétend [1] que Hubert laissa l'œuvre à peine commencée et que Jean consacra près de six ans ou « pour le moins quatre à cinq ans » à l'achever, ce qui est absolument impossible. En effet depuis la mort de Hubert, le 18 septembre 1426, et l'exposition du retable sur l'autel, le 6 mai 1432, il n'y a qu'un espace de 5 ans, 7 mois et 5 jours, donc il faut déduire 1 année, 2 mois, et 7 jours d'absence avec l'ambassade au Portugal, ce qui ne laisse que 4 ans et 5 mois dont il faut déduire encore les jours occupés par « les voyaiges secrez » en 1428, des absences à Lille et à Hesdin et le temps pris par l'exécution des commandes du duc. En outre il ne faut pas oublier que les Comptes de la Recette générale des finances pour les années 1429 et 1430, et ceux de la Recette générale de Flandre pour l'année 1427 et les cinq années suivantes, sont tous perdus ; si nous les possédions nous aurions sans doute les preuves d'autres absences. Jean acheta une maison à Bruges en 1431 et s'y établit ; il ne peut s'être occupé de l'achèvement du retable que dans les intervalles de loisir qui lui furent laissés par le duc dans le courant de cette année et les quatre premiers mois de 1432.

Jusqu'ici on n'a pas découvert un seul tableau dont Hubert soit déclaré l'auteur par des documents probants. Au contraire il y a un assez grand nombre de tableaux par Jean, et parmi ces derniers nous avons une série de panneaux signés et datés de chaque année, depuis l'année 1432 jusqu'à 1440, en exceptant seulement 1435, année pendant laquelle il fut encore absent « en certains voyaiges loingtains et estranges marches ».

Depuis de longues années, les critiques d'art ont essayé de déterminer la part que chacun des frères pouvait avoir prise dans l'exécution du retable. M. De Bast et le Dr Waagen, en 1823 et 1824, ouvrirent la discussion sur ce point. Le docteur changea d'opinion plus d'une fois, et jusqu'ici on n'a pu trouver deux critiques qui soient tombés d'accord. M. Ruelens a tracé l'histoire des opinions diverses formulées à ce sujet jusqu'en 1863. La discussion a continué depuis mais avec le même résultat.

Nous croyons qu'aujourd'hui on peut réexaminer la question avec meilleure chance de la résoudre. Le lecteur a peut-être été étonné de notre assertion qu'il n'existait que cinq documents authentiques attestant la présence des Van Eyck à Gand. Or rien n'est plus exact, et c'est précisément parce que tous les critiques ont été mystifiés par deux faussaires, que l'on a si longtemps cherché en vain la solution du pro-

1. *Annotations*, pp. LIII et LXX.

appeler l'attention sur les palmettes qui croissent au pied du rocher, à droite de saint Antoine, ainsi qu'en plus grande quantité à sa gauche. La présence de cette plante dans ce tableau et dans celui de Sir F. Cook, prouve que Hubert a séjourné dans le midi de l'Europe (1). Sur le revers de ce panneau on voit des traces d'une figure d'ange en grisaille ; sans doute Gabriel.

Il est à peu près certain que ce panneau est l'un des volets du retable de l'autel de Saint-Antoine dans la chapelle de Notre-Dame à l'église du Saint-Sauveur à Gand et que le personnage y pourtraité est Robert Poortier, qui, avec sa femme Avezoete de Hoeghe, firent faire cet autel et désignèrent leur sépulture dans cette chapelle. Voici un extrait de leur testament daté du 9 mars 1425 avant Pâques, donc 1426, quelques mois seulement avant la mort de Hubert. « Nous demandons qu'on fasse faire dans la dite chapelle un autel pour y célébrer le service de Notre Seigneur et qu'on y place la statue de saint Antoine, laquelle statue se trouve actuellement entre les mains de maître Hubert le peintre, avec d'autres œuvres encore appartenant au dit autel (2). »

5. Le retable de « l'Adoration de l'Agneau », sauf les deux panneaux représentant les figures d'Adam et d'Ève à l'intérieur, les deux sibylles et le milieu de la chambre où l'ange salue la sainte Vierge. Ces panneaux doivent avoir été peints à Bruges, car, non seulement les lignes architecturales ne concordent pas avec celles qui sont immédiatement derrière Gabriel et Marie, mais les panneaux mêmes dépassent en hauteur le panneau central du retable.

6. Le « Saint François recevant les stigmates », autrefois chez Lord Heytesbury, actuellement à New-York (1), et la replique au Musée de Turin.

Il nous paraît probable que les deux tableaux suivants sont de Hubert :

1. Notre-Dame et le chancelier Rolin au Musée du Louvre.

2. Notre-Dame, sainte Anne, et Herman Steenken, vicaire de la Chartreuse de Sainte-Anne *ter Woestine* près Bruges, protégé par sainte Barbe, chez le baron Rothschild de Paris. Le Père Herman fut vicaire de cette Chartreuse de 1402 à 1404 et de 1406 jusqu'à sa mort, en odeur de sainteté, le 23 avril 1428. Hubert van Eyck doit avoir peint ce tableau à Bruges, après 1406.

Quant aux portraits je n'ose rien avancer si ce n'est que ceux de Josse Vydt et d'Isabelle Borluut, peints avec une habileté remarquable, doivent être de Hubert ; il conviendra de les étudier et de les comparer avec les plus anciens portraits signés de Jean, avant de pouvoir tenter de faire la part de chaque frère.

Pour le moment je n'ai rien à ajouter, je crois être sur la voie d'autres découvertes, mais ne pouvant m'absenter actuellement, je dois remettre mes recherches à plus tard.

W. H. James Weale.

1. La palmette *(Chamærops humilis)* croit abondamment sur les bords de Méditerranée, mais seulement au-dessous du 44e degrée de latitude.

2. « Begheeren te ligghene in de kerke sHelichs Kersts in de zuut cappelle die men heet Onser Vrouwen cappelle van der Moure daer zij eenen saerc hebben doen legghen, ter welker plaetsen zij willen ende begheeren dat vulcome dat men in de selve cappelle doe maken eenen altaer omme up te doene den dienst ons Heeren, ende an den selven altaer te stelne 'tbeelde van Sente Antonise welc beelde nu ter tijt rust onder meester Hubrechte den scildere met meer ander wercx dienende ten selven altare ». Nous devons la communication de cet extrait à l'obligeance de M. Van der Haeghen. L'original se trouve en double aux Archives de la Ville à Gand. Ce document prouve que Hubert de même que son frère peignait des statues. Voir mon *Bruges et ses Environs*, 4e édition. Bruges, 1884, p. 26.

1. Ce tableau ne peut avoir été peint dans les Pays-Bas où les Frères Mineurs ont porté l'habit gris au moins jusque vers la fin du XVe siècle.

que je puis aujourd'hui revendiquer pour Hubert van Eyck la prééminence artistique qui lui revient de droit.

Dans une Histoire de la peinture aux Pays-Bas que je prépare, je décrirai tous ces tableaux et j'essaierai de retrouver où Hubert s'est formé. Je me bornerai pour le moment à hasarder quelques idées. Je crois que ses premières études doivent avoir été faites à Maastricht ou à Cologne ; qu'il a ensuite voyagé en Italie et en Espagne.

Notez l'architecture en pierres rouges au fond du « Calvaire » et du tableau des « Trois Maries au Sépulcre », architecture qui fait penser à Padoue ; le type remarquable des figures dans le « Calvaire », types qui ne sont pas néerlandais, mais rappellent l'Italie, et celui des soldats autour du Sépulcre ; notez aussi les plantes et les arbres de climat méridional.

On cherchera en vain dans les tableaux signés par Jean des types aussi nobles et aussi pleins de dignité que les figures du Père Éternel, de la Sainte Vierge, de saint Jean-Baptiste et des anges dans le retable de Gand, ou des draperies si simples et si bien disposées. Un panneau seul, la sainte Barbe de 1437 de la collection Van Ertborn au Musée d'Anvers, a un fond de paysage, fond traité d'une tout autre manière que dans le retable de Gand et le tableau de Sir F. Cook. La noblesse d'expression qui distingue ceux-ci manque dans tous les tableaux signés par Jean. Peintre de cour, vivant dans un milieu très mondain, Jean, dans les tableaux qui portent sa signature, ne s'est jamais élevé au niveau de son frère ni au point de vue du sentiment religieux et de la noblesse d'expression, ni même de celui du dessin ; ainsi que Crowe et Cavalcaselle l'ont déjà remarqué : « Les contours des figures sont plus faibles, les membres plus grêles, les mains plus petites et moins gracieuses, les draperies plus dures et plus anguleuses [1]. » Le coloris est aussi moins puissant et moins harmonieux, parfois même, par exemple dans le retable du chanoine Van der Paele à l'Académie de Bruges et le portrait de Jean de Leeuw, à Vienne, d'un ton rougeâtre assez désagréable. Où il a excellé

Calvaire au Musée de Berlin.

et surpassé son frère aîné, c'est dans le fini minutieux des détails et l'achèvement de ses tableaux qui souvent ne laissent pas voir la moindre trace de travail.

Nous croyons qu'on finira par rendre à Hubert un certain nombre de panneaux qui depuis des siècles ont été attribués à Jean. Nous allons essayer de dresser une liste des

1. *Les anciens peintres flamands*, p. 75.

tableaux qui, selon nous, sont certainement de la main de Hubert.

1. « La Fontaine des Eaux vives » autrefois à la cathédrale de Palencia; tableau perdu.

2. « La Visite des trois Maries au Sépulcre [1] », à Richmond.

3. « Le Calvaire », au Musée de Berlin.

4. « Le Donateur protégé par S. Antoine », au Musée de Copenhague [2]. Nous devons appeler l'attention sur les palmettes qui croissent au pied du rocher, à droite de saint Antoine, ainsi qu'en plus grande quantité à sa gauche. La présence de cette plante dans ce tableau et dans celui de Sir F. Cook, prouve que Hubert a séjourné dans le midi de l'Europe [3]. Sur le revers de ce panneau on voit des traces d'une figure d'ange en grisaille ; sans doute Gabriel.

Il est à peu près certain que ce panneau est l'un des volets du retable de l'autel de Saint-Antoine dans la chapelle de Notre-Dame à l'église du Saint-Sauveur à Gand.

6. Le « saint François recevant les stigmates », autrefois chez Lord Heytesbury, actuellement à New-York, et la replique au Musée de Turin [1].

Il nous paraît probable que les deux tableaux suivants sont de Hubert :

1. Notre-Dame et le chancelier Rolin au Musée du Louvre.

2. Notre-Dame, sainte Anne et Herman Steenken de Zuutdorp, vicaire de la Chartreuse de Sainte-Anne *ter Woestine* près Bruges, protégé par sainte Barbe. Chez le baron Rothschild à Paris [2]. Le Père Herman fut vicaire de cette Chartreuse de 1402 à 1404 et de 1406 jusqu'à sa mort, en odeur de sainteté, le 23 avril 1428. Hubert van Eyck doit avoir peint ce tableau à Bruges, après 1406.

Quant aux portraits je n'ose rien avancer si ce n'est que ceux de Josse Vydt et d'Isabelle Borluut, peints avec une habileté remarquable, doivent être de Hubert ; il conviendra de les étudier et de les comparer avec les plus anciens portraits signés de Jean, avant d'essayer de faire la part de chaque frère.

Pour le moment je n'ai rien à ajouter, je crois être sur la voie d'autres découvertes, mais ne pouvant m'absenter actuellement, je dois remettre mes recherches à plus tard.

W. H. James Weale.

1. Voir pour la description de ce tableau, p. 253. Il appartenait en dernier lieu à M. Middleton, propriétaire de l'Hôtel de l'Europe à Bruxelles, dont la collection fut vendue aux enchères à Londres chez Christie et Manson les 26 et 27 janvier 1872. Ce tableau fut adjugé alors au prix de £ 335.

2. N° 93 du catalogue de 1880, Bois. H. 22 ½ pouces, L. 25 ½ pouces danois.

3. La palmette *Chamærops humilis* croit abondamment sur les bords de la Méditerranée mais seulement au-dessous du 44e degré de latitude.

1. Ce tableau ne peut avoir été peint dans les Pays-Bas où les Frères Mineurs ont porté l'habit gris, au moins jusque vers la fin du XVe siècle.

2. Un panneau semblable à celui-ci, mais sans la figure de sainte Anne, jadis chez le marquis d'Exeter à Burleigh House, et actuellement au Musée de Berlin, provient, je crois, de la Chartreuse de Diest.

Donateur sous la protection de St. Antoine.

(Musée de Copenhague.)

Nous devons la photographie de cette peinture à l'obligeance de M. E. Bloch, directeur du Musée de Copenhague.

La cathédrale de Rouen.

I. — Origines de la cathédrale.

LA cathédrale de Rouen! Ces simples mots sont une véritable évocation; celle du moyen âge qui apparaît aux yeux aussitôt qu'on les prononce. En voyant l'immense dentelle de pierre qui en forme la façade, dentelle accrochée, en quelque sorte, entre les deux tours du Nord et du Midi, et dont les trous, les déchirures semblent encore augmenter la beauté; en apercevant cet harmonieux pêle-mêle d'arcs, de dais, de pinacles, de clochetons et de fleurons, on se dit que Notre-Dame de Rouen est bien, par excellence, la cathédrale romantique, celle qui dut surtout inspirer, au commencement de ce siècle, les écrivains qui entreprirent la résurrection de ce moyen âge enseveli sous trois cents ans d'oubli et de mépris. Aucune autre cathédrale ne donne à un aussi haut degré l'impression du passé, et ce vieil édifice paraît encore plus antique qu'il n'est en réalité. Soit que l'on reste sous le coup d'une muette admiration à la vue de ce splendide décor; soit que, pénétrant dans l'intérieur, on éprouve une impression profonde en présence de ce vaste vaisseau dont la majesté sévère rappelle celle de Notre Dame de Paris, l'idée qui domine le spectateur est toujours celle-ci: comme c'est vieux et comme c'est beau! Il existe, en effet, dans cet ensemble, extérieur et intérieur, un archaïsme qui charme et qui enlève. Et le soir, lorsque la cloche du beffroi, que l'on appelle la *Cloche d'argent*, a sonné le couvre-feu, si vous allez rôder aux abords du colosse, dans les rues étroites qui serpentent à sa base, vous voyez alors sa masse noire se dessiner en traits fantastiques sur le ciel clair, et pour un instant vous vous croyez transporté en plein XIIIe siècle.

La cathédrale de Rouen fut fondée en 1200, sous l'épiscopat de Gautier-le-Magnifique. Il s'agissait de remplacer la cathédrale romane commencée par Robert d'Évreux au commencement du XIe siècle, consacrée par Maurille en 1063, mais qui, en cette année 1200, venait d'être détruite par un terrible incendie dans lequel furent enveloppées une partie de la ville et plusieurs autres églises. Quel fut le premier architecte de la nouvelle cathédrale, celui qui en traça le plan? On avait cru jusqu'à présent que ce constructeur était Ingelram ou Enguerrand, désigné par la *Chronique du Bec* comme maître de l'œuvre de Sainte-Marie de Rouen en 1214; mais par suite de la découverte d'un texte faite par M. de Beaurepaire en 1879, découverte commentée par M. Legay en 1883, et corroborée par les observations de M. Régnier en 1893, il semble établi aujourd'hui que le premier architecte de Notre-Dame de Rouen fut Jean d'Andely, qui vivait en 1206 ou 1207, et qu'Enguerrand ne peut être considéré que comme son successeur, après lequel vient Durand le *machon* qui ferma les voûtes de la grande nef en 1233 (1). D'ailleurs même chose est arrivée pour Reims, puisqu'il est reconnu depuis peu que son premier architecte, celui auquel nous devons le plan de cet admirable édifice, fut Jean d'Orbais et non Robert de Coucy. Maintenant une autre question se pose, car chaque cathédrale présente toujours un ou

1. Dr Coutan, *Coup d'œil sur la Cathédrale de Rouen aux XIe, XIIe et XIIIe siècles*, pp. 23-24.

plusieurs problèmes à résoudre : l'édifice dont on jetait les fondations en 1200, devait-il réellement remplacer la cathédrale romane du XIe siècle ou une autre cathédrale bâtie plus tard dans la seconde moitié du XIIe siècle et qui serait celle que l'incendie aurait détruite ? Viollet-le-Duc affirme nettement l'existence d'une première cathédrale gothique construite au XIIe siècle, et dont il nous reste, selon lui, la tour Saint-Romain, les deux portes latérales de la grande façade actuelle, ainsi que les deux chapelles du transept et les deux chapelles du pourtour du chœur qui accompagnent celle de la Vierge (1). M. Anthyme Saint-Paul, qui connaît à fond l'histoire de notre architecture nationale, vient d'émettre la même opinion. Après avoir parlé de la cathédrale de Maurille il ajoute : « Des travaux impor-« tants, exécutés pendant le XIIe siècle, « paraissent avoir équivalu à une recons-« truction totale sur des plans plus vastes. « On y vaquait en 1145, année où la pré-« sence des ouvriers bénévoles dans les « carrières et dans les chantiers, comme à « Chartres, est signalée par une lettre de « l'archevêque Hugues à son confrère « Thierry, d'Amiens. De cette époque il sub-« siste la masse de la tour Saint-Romain, « dont l'analogie avec le Clocher-Vieux de « Chartres, absolument contemporain, est « véritablement frappante (2). » Nous ajouterons que la nature des feuillages qui ornent les portes latérales du grand portail, et la manière dont ils sont traités rappellent encore mieux le XIIe siècle que le commencement du XIIIe. Il y a là de la fougère et de la vigne qui sont bien la fougère et la vigne du gothique tout à fait primitif. Aussi M. Anthyme Saint-Paul est certainement dans la vérité lorsqu'il assigne à ces portes la date de 1180 environ et lorsqu'il dit que l'édifice du XIIe siècle n'était peut-être pas entièrement terminé lorsqu'il fut dévoré par l'incendie de 1200. Et puis, si cette première cathédrale gothique n'a pas existé, comment expliquer la présence de la tour Saint-Romain, que l'on date de 1145, près de la cathédrale purement romane consacrée par Maurille en 1063 ? Il faudrait donc admettre que, sans raison aucune, on eut accolé cette tour gothique à la cathédrale, à une époque où, cependant, le style roman existait encore ? Cela est peu vraisemblable, et tout bien considéré, nous pensons qu'une première cathédrale gothique a dû être construite au XIIe siècle avant la cathédrale actuelle. On en retrouve même des traces dans le pourtour de l'abside, ce qui prouve que la tour Saint-Romain et les portes latérales dont nous venons de parler ne furent pas des constructions isolées.

Ceci dit sur les origines de Notre-Dame de Rouen, prenons le monument tel qu'il est, et essayons de le décrire.

II. — Intérieur de la cathédrale.

Nef.

La grande nef de Notre-Dame de Rouen se compose de onze travées. Elle a deux collatéraux simples avec chapelles. Cette nef est supportée par vingt beaux piliers formés de seize colonnettes en faisceau. Les cinq colonnettes qui se trouvent sur la face des piliers regardant la nef, partent du sol et montent jusqu'à la voûte pour recevoir sur leurs petits chapiteaux les retombées de ses nervures. A la hauteur des chapiteaux des autres colonnettes, elles présentent des couronnes de feuillage ayant

1. Viollet-le-Duc. *Dictionn. raisonné*, au mot *Cathédrale*, t. II, pp. 361-362.

2. Anthyme Saint-Paul, *Dictionnaire géographique de la France* publié par Joanne, au mot *Rouen*.

Rouen. — Intérieur de la cathédrale.

la forme de chapiteaux sans tailloirs, et se raccordant avec le feuillage des chapiteaux à tailloirs carrés de ces autres colonnettes. Les grands arcs qui surmontent les piliers

sont des arcs brisés aigus, à trois rangs de claveaux moulurés. Au-dessus de ces arcades maîtresses existe un second rang d'arcades, moins hautes que les premières, mais exactement semblables et figurant une tribune. Ce second rang forme un étroit passage permettant d'aller d'un pilier à l'autre, et pour tourner les piliers on a établi derrière chacun d'eux, du côté des collatéraux, une petite plate-forme triangulaire soutenue par de minces colonnettes en encorbellement dont les bases reposent sur les chapiteaux des colonnettes en faisceau des piliers. Certains archéologues, à commencer par Gilbert ([1]), n'ont vu dans ces secondes arcades qu'un désagréable artifice de construction destiné à soutenir les piliers pour éviter un déversement. Tel n'est pas notre avis. Artifice de construction ou non, ce second rang d'arcades donne à la nef un grand air de majesté et semble en augmenter la hauteur, car ce vaisseau, qui n'a en réalité que 28 mètres d'élévation, paraît aux yeux en avoir davantage. Et puis quelle finesse, quelle élégance dans ces encorbellements qui sont pour les nefs latérales un véritable décor ! Il existe dans cette partie de la construction quelque chose d'original que l'on ne retrouve pas ailleurs. On a comparé sur ce point Meaux avec Rouen, mais à Meaux les secondes arcades du chœur, admirables en elles-mêmes, sont les vestiges d'une tribune détruite, tandis qu'à Rouen, les secondes arcades de la nef ont été conçues telles qu'elles sont par le premier architecte de la cathédrale ; elles font partie du plan primitif. Cela est incontestable, puisque à Rouen, comme plus tard à Amiens, on a commencé la construction par la nef. On a aussi voulu comparer, au sujet de ces secondes arcades, l'église Saint-Étienne-du-Mont avec Notre-Dame de Rouen ; mais la comparaison ne tient pas debout ! Nous insistons sur cette question, car il nous semble étrange que l'on ait critiqué dans l'intérieur de notre cathédrale ce qui précisément en fait la beauté. « Malgré la distance des temps, dit l'abbé « Bourassé, on retrouve dans la cathédrale « de Rouen cet ensemble qui ravit, ce char- « me du rythme qui exerce toujours une « vive impression ([1]). » L'auteur fait allusion aux différents âges de la construction qui, cependant, expriment une pensée unique. Nous nous permettrons de reprendre l'expression du savant et élégant écrivain, pour l'appliquer spécialement à la nef dans un sens différent, et de dire que cette partie de l'édifice, construite d'un seul jet, est admirablement *rythmée*. Au-dessus des secondes arcades court le triforium formé lui-même d'arcades, à fines colonnettes, réunies deux à deux, et surmonté d'une frise de feuillage. Puis viennent les hautes fenêtres à lancettes, et enfin la voûte, imposante comme les piliers qui en supportent le poids. Sous la rose de la façade occidentale, dans l'intérieur de l'édifice, on aperçoit une merveilleuse galerie du XVe siècle, découpée à jour, et surmontée d'une autre galerie, plus petite, mais du même style. Il est regrettable que la première de ces deux galeries soit en partie masquée par le grand orgue. C'est sur cet orgue que Boïeldieu, élève de la maîtrise de la cathédrale, apprit le contrepoint, et c'est peut-être au vieil édifice que l'illustre compositeur dut ses premières inspirations. Terminons en disant que sur la clef de voûte de la dernière travée de la nef on lit ces mots gravés dans la pierre :

1. Gilbert, *Description historique de l'Église métropolitaine de Notre-Dame de Rouen*, pp. 47-48.

1. Abbé Bourassé, *Les plus belles Cathédrales de France*, p. 251.

Rouen. — Vue de la nef sud.

Durandus me fecit. Il serait à désirer que tous les constructeurs eussent ainsi signé leurs œuvres.

Transept.

La construction du corps du transept dut suivre immédiatement ou même accompagner celle de la nef. Il est permis de penser qu'il fut élevé par Durand ou par Gautier de Saint-Hilaire, qui travaillait peut-être sous sa direction avant de lui succéder comme maître de l'œuvre. Gautier de Saint-Hilaire était, en effet, maître de l'œuvre en 1251 (1). Quant aux deux portails, ils ne furent édifiés qu'à la fin du XIIIe siècle et au commencement du XIVe. Le portail nord aurait été commencé en 1278 par Jean Dair (2), successeur de Gautier de Saint-Hilaire. On l'attribue aussi à son successeur Jean Davy (3). Il pourrait se faire qu'ils y eussent travaillé tous deux. Le portail sud doit vraisemblablement avoir pour premier constructeur l'un de ces deux maîtres. Il est vraisemblable aussi qu'il fut continué par Guillaume Ier de Bayeux et par Jean Vassal (4), auxquels succéda Jean Despériers en 1359. Il fut terminé de 1463 à 1467 par Guillaume Pontifz (5). Quand on étudie une cathédrale, on aime à suivre, pas à pas, à travers les siècles, les hommes de génie qui l'ont construite, et dont les noms sont aujourd'hui ignorés du plus grand nombre. Il exista au moyen âge des dynasties de constructeurs qui se succédèrent de père en fils, et si l'on pouvait écrire leur histoire, comme on a écrit celle des Montmorency et des Châtillon, cette histoire serait la glorification de notre art national.

1. Bauchal, *Nouveau Dictionnaire des Architectes français*, p. 519.
2. Bauchal, *op. cit.*, p. 148.
3. Bauchal, *op. cit.*, p. 153.
4. Bauchal, *op. cit.*, p. 35 et p. 559.
5. Bauchal, *op. cit.*, p. 482.

Le transept de Rouen est digne de la nef. Il accentue bien la croix, et chacun de ses croisillons a trois travées. A son intersection avec la nef et le chœur, la voûte disparaît pour faire place à une tour carrée, ajourée, formée de deux étages de galeries, et dont la clef de voûte apparaît à 58 mètres du sol. Les quatre piles sur lesquelles portent les arcs gigantesques qui soutiennent cette tour que l'on appelle *lanterne*, sont énormes. Elles ont plus de 12 mètres de circonférence et présentent trente et une colonnettes très fines qui partant du sol pour monter d'un seul jet jusqu'aux arcs, donnent à ces masses l'aspect le plus léger. Ce transept possède deux bas-côtés et un triforium. Dans le bas-côté est, de chaque côté du chœur, existe une absidiole en hémicycle précédée d'une travée droite. Les parois intérieures des murs des deux portails sont ornées d'arcatures et se terminent par des roses.

Chœur.

Le chœur de notre cathédrale est formé de dix travées : cinq pour la partie rectangulaire et cinq pour le rond-point. Quatorze piliers monocylindriques, couronnés par des chapiteaux ronds, le supportent. Les grands arcs qui surmontent ces piliers sont, comme ceux de la nef, des arcs brisés aigus, à plusieurs rangs de claveaux, et surélevés dans le rond-point. Au-dessus règne le triforium présentant simplement quatre petites arcades par travée. Puis viennent les hautes-fenêtres, élégamment refaites dans la première moitié du XVe siècle, et enfin la voûte. Dans le pourtour, sont trois chapelles : celle du chevet, dédiée à la Vierge, et les deux qui l'accompagnent à droite et à gauche, mais qui en sont séparées par des travées. Cette disposition se retrouve à Saint-Pierre de Lisieux ; elle existait aussi

primitivement à Saint-Étienne de Meaux. La chapelle de la Vierge, construite au XIIIe siècle, a été démolie au XIVe, et remplacée par la chapelle actuelle. « On « attribue, dit M. Cloquet, à Jean Davy « (1302-1320) la chapelle de la Vierge, vé- « ritable église prolongeant la basilique, et « offrant toute la gracieuse élégance du « XIVe siècle (1). » En effet cette chapelle, qui a 25 mètres de longueur, ajoute encore à la belle perspective de la nef et du chœur.

Et maintenant quelle date assigner à la construction de ce chœur ? On s'accorde à dire qu'il fut terminé peu de temps après la nef. Or, si la nef vit fermer ses voûtes en 1233, il y a lieu de penser que le chœur fut achevé vers 1240. La construction de la nef et celle du chœur auraient donc marché à peu près parallèlement. Cependant quand on compare l'ordonnance du chœur avec celle de la nef, il semble qu'un temps assez long a dû s'écouler entre l'édification de ces deux parties de la cathédrale. Comment donc expliquer le fait d'une construction en quelque sorte simultanée et présentant une pareille différence ? L'explication de ce fait ne peut être, selon nous, que celle-ci : Jean d'Angeli, qui donna le plan de la cathédrale et qui commença la nef, appartenait certainement à l'école de l'Ile-de-France ; mais ses successeurs appartenaient à l'école normande, et lorsqu'ils eurent la direction de l'œuvre, ils n'hésitèrent pas à modifier immédiatement son plan et ses dessins. On continua la construction des piliers de la nef telle qu'elle était commencée, mais ce fut tout. On a dit que Notre-Dame de Rouen, métropole de la Normandie, était la moins normande des cathédrales de cette province, attendu que Rouen, qui au moyen âge communiquait facilement avec Paris par la Seine, avait naturellement subi l'influence des artistes de l'Ile-de-France. Cette idée, émise par Viollet-le-Duc, auquel un paradoxe de plus ou de moins ne coûtait pas grand'chose, a fait son chemin. En réalité, l'influence française à Rouen se réduit aux piliers de la nef, car les grands arcs qu'ils supportent sont des arcs aigus et non les arcs normaux de Paris, de Senlis, de Meaux, de Soissons, de Noyon, de Laon, et de la plupart des églises de l'Ile-de-France, sans parler d'Amiens, la cathédrale picarde, le grand chef-d'œuvre de l'art gothique. Si de la nef nous passons au transept, nous y voyons cette belle tour, dite lanterne, qui est un des caractères principaux de l'architecture normande. Enfin si nous entrons dans le chœur, une ordonnance, ainsi que nous venons de le dire, toute différente de celle de la nef, apparaît à nos yeux. Là le pilier monocylindrique est substitué au pilier formé de colonnettes en faisceau, et ce pilier est plus élevé que celui de l'Ile-de-France ; là le chapiteau rond remplace le majestueux chapiteau carré, qui est un des caractères de l'architecture de cette province ; là, enfin, le feuillage qui couvre le chapiteau rond n'est plus de la main de l'artiste qui sculpta celui du petit chapiteau carré des piliers de la nef. La cathédrale du XIIe siècle, à la juger par le peu de sculpture qui nous en reste, fut très probablement construite par les maîtres de l'Ile-de-France. Quant à notre cathédrale actuelle, elle est, en somme, bien normande. On abuse aujourd'hui des influences. A force de vouloir en trouver partout, aucun monument ne conservera son originalité. La sagacité, la perspicacité sont de fort belles qualités, toutefois faut-il ne pas les pousser trop loin.

1. Cloquet, *Les grandes Cathédrales du monde catholique*, p. 271.

La cathédrale de Rouen est magnifiquement éclairée par cent-trente fenêtres et les trois roses du portail occidental et du transept. Dans le pourtour du chœur on voit de précieuses verrières du XIIIe siècle qui donnent les légendes de saint Julien-le-Pauvre, de saint Séver, et l'histoire du patriarche Joseph. Cette dernière verrière est signée de Clément de Chartres, *Clemens carnotensis*, le premier peintre verrier connu. La rose du portail, qui date du XVIe siècle, est un chef-d'œuvre. Elle représente le Père Éternel entouré d'anges tenant des instruments de musique.

Nous savons qu'en 1370 Jean Perier ou Despériers, qui était alors maître de l'œuvre de la cathédrale, travailla au grand portail et commença la grande rose (1). Cette rose n'était pas la rose actuelle, puisque celle-ci date du XVIe siècle, comme nous allons le voir. Despériers ne faisait probablement que réparer la rose du XIIIe siècle ou celle du XIIe, car il pourrait se faire que l'incendie de l'an 1200, qui épargna les portes latérales de la première cathédrale gothique, eût aussi épargné le reste du portail : cela n'est pas invraisemblable. Nous savons aussi, qu'en 1430, Jehan, ou Jehanson Salvart, également maître de l'œuvre, refit, en les élargissant, les fenêtres du chœur (2). Ce travail que nous avons déjà mentionné, fut entrepris sur l'ordre des chanoines qui trouvaient que le sanctuaire n'était pas suffisamment éclairé.

L'édifice renferme de nombreux tombeaux. S'il fallait évoquer les ombres de tous les princes, grands seigneurs, évêques et archevêques qui dorment ou ont dormi pendant des siècles sous les dalles de la cathédrale, c'est l'histoire de l'antique cité rouennaise et une partie de l'histoire de France qui apparaîtrait à nos yeux, depuis Rollon et son fils Guillaume Longue-Épée, jusqu'à Louis de Brézé et Charles de la Rochefoucauld; depuis le bienheureux Maurille, jusqu'aux deux cardinaux d'Amboise Le tombeau de Maurille, mort en 1067, a une importance considérable au point de vue de l'histoire de la cathédrale. « Dans le « mur du pourtour du chœur, dit M. Anthyme « Saint-Paul, est renfermé sous une arcade « le tombeau de l'archevêque Maurille « (✠ 1067), exécuté lors de la reconstruc- « tion de la cathédrale du XIIe s. et de- « meuré en place lors de la reconstruction « du XIIIe (1). » Pour M. Anthyme Saint-Paul ce tombeau du XIIe siècle visiblement encastré, sans avoir été déplacé, dans l'édifice actuel, est une preuve indiscutable de l'existence de la cathédrale du XIIe siècle et de son étendue.

Les dimensions de Notre-Dame de Rouen sont les suivantes : longueur totale, 136 mètres ; largeur d'un mur à l'autre des collatéraux de la nef, 32 mètres ; hauteur sous voûte, 28 mètres ; longueur du transept, 34 mètres.

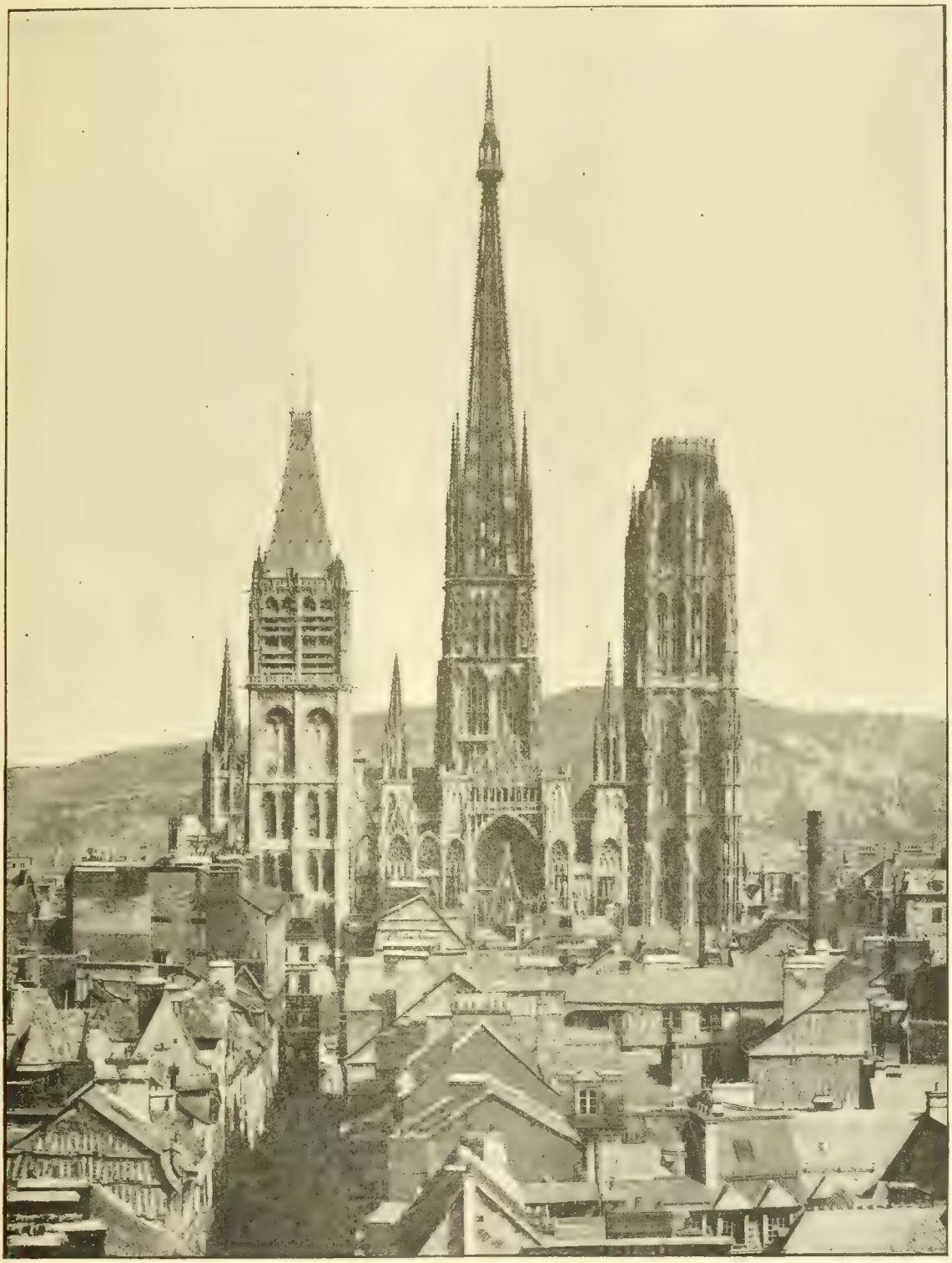
III. — Extérieur de la cathédrale.

Grand Portail.

Le grand portail de Rouen se détache entre la tour du Nord, dite tour Saint-Romain, construite au XIIe siècle, de 1130 à 1170, terminée au XVe, de 1463 à 1467, par le maître de l'œuvre Guillaume Pontifz, et la tour du Sud dite de Beurre, commencée par ce constructeur en 1485 (2), sous l'épiscopat de Robert de Croix-Mare, et terminée en 1506 par son successeur Jacques Leroux (3).

1. Bauchal, *op. cit.*, pp. 460-461.
2. Bauchal, *op. cit.*, pp. 523-524.

1. Anthyme Saint-Paul, *op. cit.*, au mot *Rouen*.
2. Bauchal, *op. cit.*, p. 482.
3. Bauchal, *op. cit.*, p. 366.



Rouen. — Les tours et la flèche.

La première pierre de ce portail qui vint, en quelque sorte, se plaquer sur le mur de celui du XIIIe siècle, fut posée le 18 juin 1509 par le cardinal Georges Ier d'Amboise, archevêque de Rouen. Le plan définitif de cette merveille du gothique flamboyant ne fut adopté que l'année suivante, 1510. Il avait pour auteur Roulland ou Roland Leroux ([1]), neveu et élève de Jacques, et qui venait de succéder au vieux constructeur le 27 mars de cette même année. Jacques avait préparé avec son neveu un premier plan du portail, et peut-être que Roland ne fit que le perfectionner.

Cette grande façade,considérée en dehors des tours, sur lesquelles nous reviendrons plus loin, est divisée verticalement en trois parties par quatre contreforts en saillie. La partie centrale présente une richesse sculpturale incomparable. La porte principale de la cathédrale est haute, large, majestueuse. Sur son tympan, sculpté par Pierre Desaubeaux, un des plus habiles artistes de l'époque,qui reçut 50 livres pour ce travail ([2]), se voit un *Arbre de Jessé* au sommet duquel apparaît la Vierge. Dans les cordons de la voussure sont de nombreux personnages faisant cortège à la Reine du Ciel. Le trumeau de la porte a été maladroitement supprimé en 1788, parce qu'il gênait la sortie des processions. Il devait ou avait dû supporter une belle statue de la Mère de Dieu. Aux ébrasements et en retour sur les contreforts limitant cette partie du portail, on voyait, au XVIe siècle,de grandes figures qui, comme dans les autres cathédrales, devaient se rapporter à la jeunesse de Marie. Elles ont été brisées par les Protestants en 1562. Mais ce qui donne à ce premier étage du portail un aspect grandiose, c'est que, sur ces mêmes contreforts, à la hauteur du tympan et des retombées du grand arc de la voussure, existe un second rang de statues, celles des Apôtres.Ces deux rangs de niches superposées, bien que les premières soient vides, sont d'un admirable effet. Cela ne se trouve nulle part. Puis, au-dessus de la voussure, vient l'immense fronton triangulaire, découpé à jour, au milieu duquel, dans une niche qui semble tenir à un fil, se dressait autrefois une colossale statue du Christ dominant cette magnifique composition. Malheureusement la statue a disparu. Maintenant ajoutez à cet ensemble une suite de hautes arcades, filant derrière le fronton, et reliant par une galerie fleurdelisée les deux contre-forts couverts des plus fines sculptures ; placez en retraite de ces arcades, mais toujours en montant et dans le grand arc brisé qui l'encadre, la rose flamboyante du portail ; établissez sur ce grand arc une seconde suite d'arcades avec galerie aussi joliment découpées que les premières ; enfin posez au-dessus de cette galerie, un peu en recul, le pignon ciselé, qui termine le tout, et vous n'aurez qu'une faible idée de ce qu'était et de ce qu'est encore cette éblouissante page de pierre, unique au monde, qui par le Christ, la Vierge et les Apôtres, résumait l'enseignement chrétien tout entier !

Les Apôtres qui ont pu sauver leurs têtes ont un caractère de simplicité, de sévérité, on pourrait même dire de sombre énergie qui permettent de penser qu'ils sont plus anciens que le portail qu'ils décorent. Ils ont vraisemblablement occupé les ébrasements de la porte centrale du XIIIe siècle. Ce n'est pas là, en effet, la statuaire molle, souriante, un peu maniérée du XVIe. Sur ces graves visages on retrouve l'idéalisme du XIIIe. Aussi ces figures, bien que mutilées, sont-elles toujours vivantes. Elles ont

1. Bauchal, *op. cit.*, pp. 366 367.
2. Bauchal, *op. cit.*, p. 178.

gardé leur âme, l'âme même de la vieille cathédrale!

Les deux autres parties du portail sont aussi fort belles, sans avoir toutefois la richesse de la partie centrale. Les deux portes latérales de la cathédrale sont du XIIe siècle, ainsi que nous l'avons dit. Leurs voussures sont en arcs brisés et légèrement en retraite d'un arc plein-cintre du XIIIe siècle qui les surmonte, et qui est lui-même surmonté d'un petit rang d'arcatures du même siècle. Le tympan de la porte droite donne le *Martyre de saint Étienne* et le *Christ dans sa gloire*. Celui de la porte gauche raconte l'histoire de la *Décollation de saint Jean-Baptiste*. De beaux rinceaux de feuillage ornent les voussures. Au-dessus des portes, sur les murs du portail, s'élèvent, à droite et à gauche, trois arcatures qui finissent en arcs brisés. L'arc brisé du milieu à droite a disparu; celui du milieu à gauche, qui a été épargné par le temps, est découpé à jour. Les quatre autres supportent les bases des quatre clochetons d'une étonnante hardiesse qui complétaient l'ordonnance de la façade et qui, comme leurs bases, dataient du XIIIe siècle. En 1683, un orage d'une excessive violence en abattit trois. Le seul qui dut rester debout est celui qui se voit actuellement à gauche, près de la tour Saint-Romain. Celui qui a été rétabli, lui fait pendant près de la tour de Beurre; il paraît, en effet, le moins ancien des deux. Il est à remarquer que les deux grandes arcatures et les deux bases des clochetons non rétablis, qui touchent à la partie centrale du portail, font corps avec elle, car tout se tient et se complète dans ce chef-d'œuvre. Les six grandes arcatures sont divisées dans le sens horizontal, de chaque côté du portail, par trois rangs de petites arcatures ou de niches. Dans les niches du côté droit on aperçoit des personnages de l'Ancien Testament parmi lesquels on reconnaît David qui n'a rien qui puisse donner une idée vraie du vieux roi d'Israël, mais qui ressemble au David de nos jeux de cartes. Dans les niches du côté gauche sont des évêques, peut-être des Saints dont les noms n'ont pas été conservés; une série incomplète d'Apôtres parmi lesquels on peut distinguer Pierre, Jean, Thomas, et enfin des Saintes dont on ignore aussi les noms. Toute cette statuaire, qui date des XVe et XVIe siècles, n'est pas sans mérite, mais elle est loin d'avoir le haut caractère des Apôtres mutilés de la porte centrale. Les deux contreforts extrêmes qui terminent le portail proprement dit, et le séparent des tours, ne sont pas couverts de sculptures comme les contreforts centraux. Ils sont simplement épannelés. Toutefois cette discordance ne nuit pas à l'ensemble. Parlons maintenant des tours.

La tour du Nord et la tour du Sud, au lieu de s'élever sur les premières travées des collatéraux de la nef, ainsi que cela se voit dans les autres cathédrales, sont juxtaposées à l'œuvre principale. Par suite de cette disposition, la façade de Rouen se trouve avoir dans sa totalité un développement exceptionnel de 54 mètres.

Le constructeur de la tour du Nord ou tour Saint-Romain, devait être celui de la cathédrale du XIIe siècle. Il est inconnu. Ce maître, à en juger par ce qui nous reste du monument, appartenait à l'école de l'Ile-de-France. La similitude, sinon entière, du moins fort accentuée, qui est signalée entre la partie ancienne de la tour et le Clocher-Vieux de Chartres; l'ampleur de composition qui distingue les rinceaux de feuillage des portes latérales de la façade; les relations qui existaient au XIIe siècle entre les habitants du diocèse de Rouen et ceux du diocèse de Chartres, relations qui nous sont

connues par la lettre de Hugues, archevêque de Rouen, à Thierry, évêque d'Amiens [1], ne laissent aucun doute à cet égard.

Les archéologues professent pour la tour Saint-Romain la plus grande admiration. Son extérieur simple et sévère; son intérieur dont le premier étage présente une salle dans laquelle se révèlent la force, la hardiesse, la beauté pure du gothique à son origine, et que l'on met en parallèle avec la salle capitulaire de Saint-Georges de Boscherville, justifient ce sentiment qui a trouvé en M. le Dr Coutan, un éloquent interprète. Le dernier étage de la tour, celui où sont les cloches, et qui date du XVe siècle, est en proportion et en harmonie, sauf le style, bien entendu, avec la partie ancienne. Il se termine par un toit en pavillon, très élancé, et qui produit de loin un bel effet.

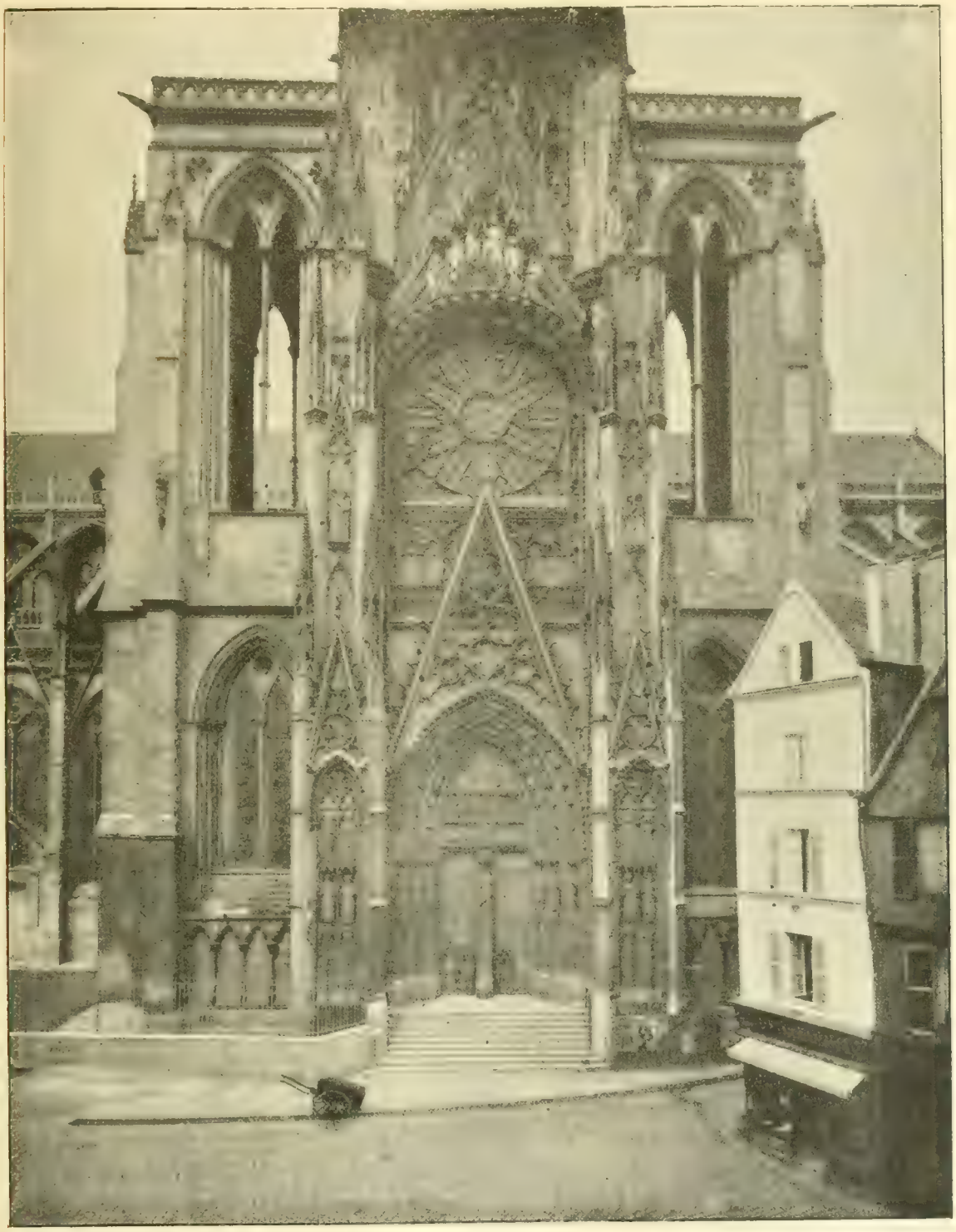
La première pierre de la tour du Sud fut posée le 11 novembre 1485 par Robert de Croix-Mare. On l'appela vulgairement la *Tour de Beurre*, parce qu'elle fut bâtie avec les offrandes que les fidèles firent à l'œuvre, en reconnaissance de la permission que le cardinal Guillaume d'Estouteville, prédécesseur de Robert, leur avait obtenue du pape Innocent VIII de faire usage de beurre et de laitage pendant le carême. Plus tard on l'appela aussi la *Tour de Georges d'Amboise*, sans doute parce qu'elle possédait la cloche dite *Georges d'Amboise*, pesant 33 ou 35 mille livres, fondue en 1501, et donnée à la cathédrale par le cardinal d'Amboise, premier du nom. Cette tour, qui a plusieurs étages dont la richesse sculpturale semble augmenter à mesure qu'elle s'élève, se termine par une partie octogonale reliée à la masse sur laquelle elle repose par de légers clochetons et de petits arcs-boutants découpés à jour. Elle est couronnée par une élégante balustrade divisée par des pinacles. « Si satisfaisant « est l'effet de cette ordonnance, dit M. An- « thyme Saint-Paul, que l'œil ne réclame « pas ce qui en serait le complément lo- « gique, la flèche; ainsi pensèrent les archi- « tectes de la cathédrale de Rouen : après « une savante discussion entre eux, en 1507, « ils décidèrent que la tour de Beurre « n'avait nullement besoin d'être *amortie* « *en aiguille* [1]. »

La tour Saint-Romain et la tour de Beurre ont 75 mètres de hauteur. Elles encadrent fièrement le portail, solides, robustes avec les contreforts qui les divisent perpendiculairement et qui fortifient leurs angles. La tour Saint-Romain a une tourelle d'escalier remarquablement belle, et sur la tour de Beurre on voit des statues parmi lesquelles on distingue Adam et Ève, ainsi qu'un Moïse assez estimé.

Sur la tour centrale du transept, se dressait à l'origine une flèche appelée l'*Aiguille*. Un incendie causé par l'imprudence des plombiers employés à faire des soudures la réduisit en cendres le 4 octobre 1514. Roulland Leroux, maître charpentier de la cathédrale, très habile en son art, présenta un autre projet, celui d'une flèche en bois [2]. Le chapitre l'accepta, mais il ne fut mis à exécution qu'en 1544, sous l'épiscopat du cardinal Georges d'Amboise, deuxième du nom, qui, comme son oncle, se signala par sa munificence pour la cathédrale. C'est alors que Robert Becquet construisit cette admirable flèche en charpente, couverte en plomb, se terminant à 132 mètres du sol par une croix surmontée d'un coq. Le travail de charpente commencé en 1544 était

1. Mabillon, *Annales Ordinis Sancti Benedicti*, t. VI, p. 392.

1. Anthyme Saint-Paul, *op. cit.*, au mot *Rouen*.
2. Bauchal, *op. cit.*, pp. 39-40.



Rouen. — Portail de la Calende.

fini en 1545. Trois mille quatre cent soixante-douze pièces de bois étaient entrées dans ce grand ouvrage [1] ! Pendant près de

1. Gilbert, *op. cit.*, pp. 22-25 et 38-40.

trois cents ans, il fit l'orgueil des habitants de Rouen. Malheureusement le 15 septembre 1822, un orage épouvantable éclata sur la ville, et la foudre, tombant sur la flèche, y mit le feu. On accourut de toutes parts pour l'éteindre, mais les plus prodigieux efforts demeurèrent impuissants et le chef-d'œuvre de Robert Becquet s'écroula à la vue des Rouennais consternés. Cette date du 15 septembre 1822, est restée pour l'antique cité une date néfaste. En 1824 on voulut reconstruire la flèche. L'architecte Alavoine donna le plan et les dessins de la flèche en fer actuelle qui ne fut achevée qu'en 1876 ou 1880. Cette flèche fort délicate est peut-être un chef-d'œuvre de métallurgie, mais sa teinte noire et ses lignes sèches font le plus mauvais effet sur la masse grise et sculptée de la cathédrale. Il n'y a là aucune harmonie, et Rouen n'a nullement retrouvé sa flèche perdue.

Portails méridional et septentrional.

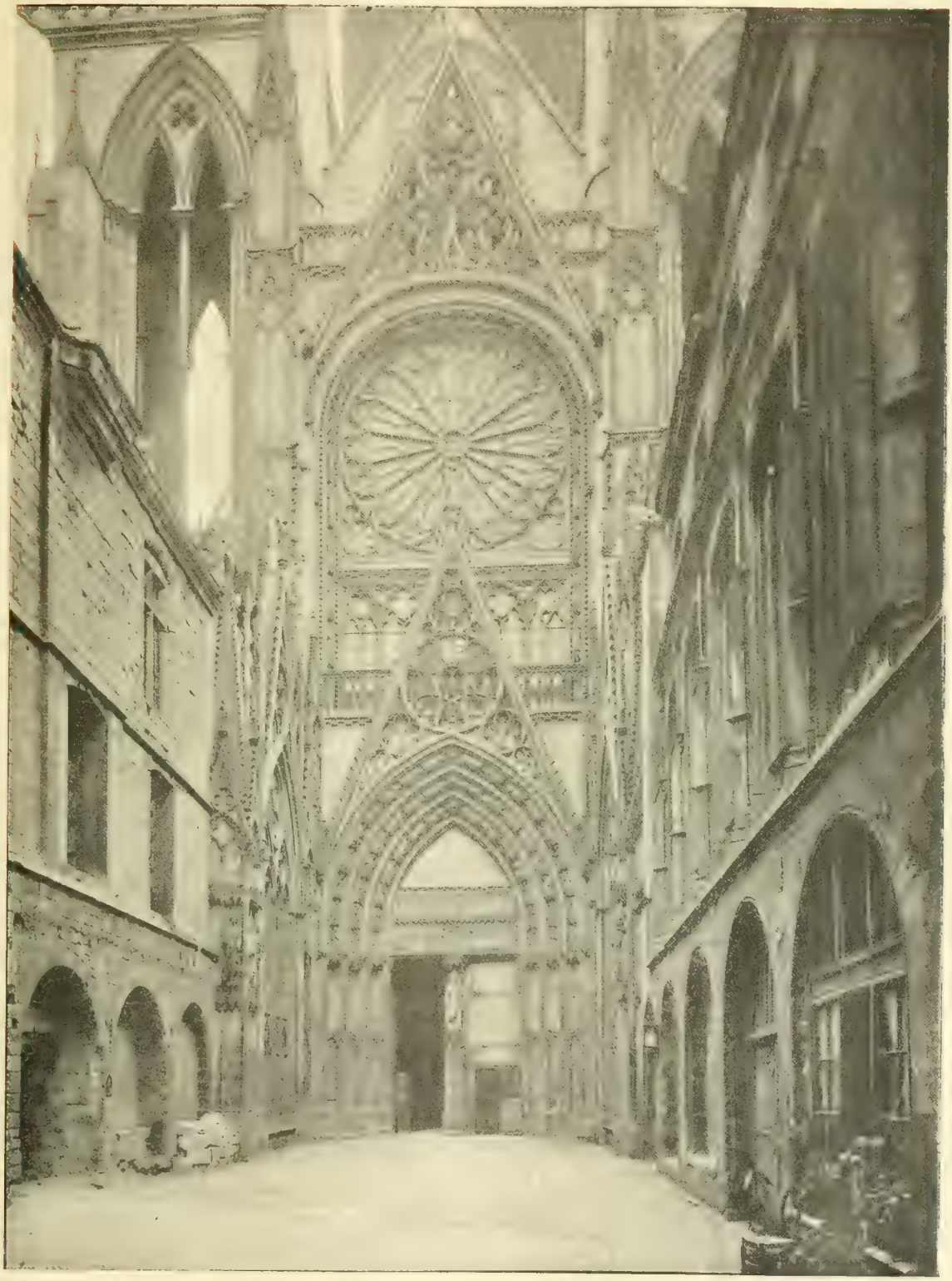
L'ordonnance des deux portails latéraux de Notre-Dame de Rouen est celle de la fin du XIIIe siècle et du XIVe.

Le portail méridional porte le nom de portail de la *Calende*, primitivement *Calendre*. Pourquoi ce nom ? Probablement parce que au portail méridional de la cathédrale romane, ou à celui de la cathédrale du XIIe siècle, si toutefois un portail sud a existé à celle-ci, était sculptée une calendre, oiseau symbolique auquel on attribuait la vertu de guérir les malades en les touchant avec son bec. Gilbert dit qu'il existait à Rouen, au XIIIe siècle, une *Confrérie de la Calende* dont la maison située vis-à-vis le portail de l'église, fut rebâtie en 1674. La place de la Calende s'appelait originairement le port Morand, le port des Navires, le port Notre-Dame [1].

1. Gilbert, *op. cit.*, p. 16, not. 3.

La porte de cette façade présente un bel arc brisé encadrant une voussure dans les trois cordons de laquelle gravitent de nombreux personnages. Sur la première zone du tympan on voit *Joseph vendu par ses frères ;* sur la seconde l'*Ensevelissement de Jacob*, et dans la pointe le *Crucifiement*. Au trumeau existe une statue du Christ. Cette statue et celles des ébrasements sont modernes. La première a été, en quelque sorte, copiée sur la figure du Christ du portail septentrional de Reims. Au-dessus de la voussure s'élève un fronton triangulaire, découpé à jour par des trèfles, des quatre-feuilles et trois courbes ayant la forme d'un bouclier. Une statue de saint se tient au sommet. Derrière le fronton court une haute galerie vitrée avec balustrade. Puis vient la rose, dont le centre est lui-même une petite rose, et dont les pétales, si on peut ici se servir de ce terme, représentent douze petites fenêtres à deux lancettes, dont six appuient leurs têtes à la petite rose du centre, et dont les six autres appuient leurs têtes à la grande circonférence. Cette disposition est fort originale. Sur la rose s'élève un fronton formé de dais étagés, rappelant celui de la porte centrale du grand portail de Reims. Là est assis le Christ bénissant sa Mère. Derrière ce fronton on aperçoit une seconde galerie posée à la base du pignon sculpté qui termine cette superbe façade.

Le portail septentrional porte le nom de portail des *Libraires*, parce que dans la cour plus longue que large qui le précède, étaient autrefois les échoppes ou petites boutiques des libraires de la ville. La porte présente un arc brisé un peu plus large que celui du portail méridional, et encadrant, comme lui, une voussure dans laquelle sont trois rangs de personnages. La première zone du tympan représente la *Résurrection*



Rouen. — Portail des Libraires.

des Morts et la seconde la *Séparation des Elus et des Réprouvés*. Dans la pointe devait être le Christ présidant au Jugement, mais ce bas-relief n'a jamais été fait, de sorte que cette pointe est restée nue. Au trumeau se dresse la statue de saint Romain tenant enchaînée la *Gargouille*, ce monstre de la Seine qui sortait de l'eau pour dévorer les habitants de Rouen. Saint Romain dompta la Gargouille, comme à Paris saint Marcel dompta le monstre de la Bièvre qui dévorait les Parisiens. Cette statue est ancienne; elle a été respectée. Quant à celles qui étaient dans les ébrasements, elles ont été brisées. La voussure est surmontée d'un fronton triangulaire, découpé à jour, et qui rivalise avec celui de la porte méridionale. Sur son extrémité se tient l'archange saint Michel terrassant le dragon. Derrière ce fronton existe une galerie vitrée avec balustrade. Au-dessus de la galerie s'épanouit la rose dont les pétales formés de trèfles et de quatre-feuilles sont de toute beauté. Un second fronton, découpé aussi, s'appuie sur la rose. A travers sa résille on aperçoit une galerie qui file à la base du pignon sculpté de ce magnifique portail.

Ces deux façades du transept sont flanquées, chacune, de deux tours percées de baies très hautes, très étroites, et se terminant en arcs aigus. Malheureusement, ces tours extrêmement élégantes n'ont pas été achevées.

L'abside de la cathédrale est à l'extérieur fine, élancée, gracieuse. En pénétrant dans la cour dite d'*Albane*, qui est celle d'un ancien collège, fondé en 1245 par Pierre de Colmieu, archevêque de Rouen et cardinal d'Albe, l'œil peut voir sans obstacle le côté nord de la nef. Avec les piliers de la nef et le milieu de la grande façade, cette partie latérale de l'édifice est ce que l'on peut rêver de plus pittoresque et de plus poétique.

IV. — Flore de la Cathédrale.

La Flore de Rouen est celle de la première période de l'époque gothique, période de l'interprétation. Ce qui fait le charme de l'ornementation florale de notre cathédrale, c'est son caractère simple, archaïque, auquel se joint un tour très noble.

Cette Flore se compose d'arum, de plantain, de fougère, de laurier ou d'olivier, de vigne, de renoncule, de chêne, de lierre, auxquels s'ajoute une petite branche de feuillage difficile à déterminer, qui pourrait être de l'aune ou de poirier. Le nénuphar n'apparaît pas ici avec l'arum, le plantain et la fougère, ce qui est rare. Les plantes qui dominent sont la fougère et la vigne. Avec les feuilles de ces plantes les artistes de la cathédrale ont su donner une ornementation variée aux trois-cent-vingt chapiteaux des colonnettes de la nef sans parler des chapiteaux du transept et des quatorze chapiteaux du chœur. Ils ont interprété la vigne de façons différentes. On voit dans l'édifice la vigne primordiale du XIIe siècle, à deux et à quatre échancrures ; la vigne du XIIIe siècle, à lobes ronds et légèrement creux ; puis une vigne à fortes nervures, se rapprochant un peu de la nature. Le chêne de Rouen n'est pas un chêne à dents rondes, mais un chêne à dents pointues, reconnaissable à ses fortes nervures. Cette interprétation de chêne est peut-être la plus ancienne qui ait été donnée par les sculpteurs du moyen âge. Nous en avons trouvé dans le chœur de la cathédrale de Soissons, et dans celui de la petite église d'Itteville (Seine-et-Oise). Le lierre, comme le chêne, présente à Rouen des nervures saillantes.

Nous n'avons pas souvenir d'en avoir trouvé de semblable ailleurs. Quant à l'arum qui se voit sur tous les chapiteaux de la cathédrale, ce n'est pas l'arum naturel, mais l'arum formant crochet avec une pousse de fougère ou de vigne. Onze chapiteaux du chœur sur quatorze ne présentent que cet arum. Il est très allongé, ce qui lui donne de la maigreur et ses crochets sont peu travaillés.

Les plus beaux chapiteaux de Notre-Dame de Rouen sont, selon nous, dans la nef, à droite, ceux du premier et du deuxième piliers, remarquables par leur caractère ancien, et sur lesquels on voit de l'arum, de la fougère naturelle, de la fougère interprétée, du plantain et une feuille qui ressemble à la fougère, mais qui paraît être du laurier ou de l'olivier, souvenir de l'ornementation romane ainsi que les figu-

Rouen. — Chapiteau de la nef sud.

res qui accompagnent les feuillages ; ceux du sixième pilier sur lesquels on voit de l'arum, de la vigne du XIIIe siècle et la vigne large à fortes nervures ; ceux du septième pilier sur lesquels on voit de la vigne et du lierre à fortes nervures : dans cette même nef, à gauche, les chapiteaux du premier pilier qui donnent de la fougère, de la vigne primordiale du XIIe siècle, magistralement traitée; ceux du quatrième pilier qui donnent de l'arum, de la fougère, de la vigne et une feuille très découpée qu'il est difficile de déterminer, mais qui paraît être encore une interprétation de vigne ou de chêne ; enfin, ceux du huitième pilier qui donnent de la vigne et du chêne.

Dans le transept droit, nous pouvons signaler sur le deuxième pilier près de la nef, un beau chapiteau de renoncule ; et dans le transept gauche, également sur le

deuxième pilier près de la nef, un chapiteau dont le feuillage est très gracieux, mais qu'il est difficile de déterminer surtout à la hauteur où il se trouve.

Dans le chœur nous n'avons à signaler que les trois chapiteaux de vigne dont il a déjà été question. C'est de la belle vigne du XIIIe siècle. Ces chapiteaux ne sont pas sans mérite au point de vue de l'exécution, toutefois nous sommes loin de les considérer comme des chefs-d'œuvre au point de vue de la composition. Les branches de vigne, posées droites autour de la corbeille, n'ont rien de séduisant. Certains chapiteaux de la nef, si petits qu'ils soient, nous semblent l'emporter de beaucoup sur ceux du chœur en ce qui touche la conception et l'arrangement.

Si la Flore de l'intérieur de Rouen n'a pas donné de grand chef-d'œuvre sculptural, son ensemble n'en est pas moins admirable, et nous avons passé des heures, qui nous ont paru bien rapides, au pied de ces vénérables piliers de la nef qui ont vu passer tant de générations, surtout au pied des premiers piliers à droite qui ont pour nous un charme particulier par leur caractère d'archaïsme tout à fait exceptionnel.

A l'extérieur de la cathédrale on ne saurait trop admirer les rinceaux de fougère de la fin du XIIe siècle qui ornent les voussures des portes latérales de la grande façade. Ces fougères, dont les feuilles se déroulent, se développent comme si elles étaient encore dans les bois, sont vraiment remarquables. Elles rappellent la sculpture de Notre-Dame de Paris. D'ailleurs on sent très bien dans la création de ces rinceaux le génie des artistes de l'Ile-de-France, et leur main se révèle dans la perfection du travail.

Sur la partie centrale de cette même façade, on peut voir l'ornementation du XVe siècle dans toute sa splendeur. Le chou ordinaire ou la chicorée y tient la première place. Nous disons le chou ordinaire, car il est fort douteux que le chou frisé, qui est d'importation étrangère et que l'on considère cependant comme ayant servi de modèle à nos artistes, fût connu en France au XVe siècle. Par conséquent les crosses que nous voyons sur les monuments de ce siècle et du suivant, sont très probablement des crosses de chou ordinaire ou de chicorée. Les sculpteurs de Rouen en ont couvert leurs arcs, leurs frontons, leurs pinacles et leurs dais. A cette plante principale, doivent s'ajouter d'autres plantes, telles que le houx, le houblon, le chardon, la vigne et le chêne, très découpées, en usage dès le XVe siècle; mais dans l'état d'effritement où se trouve le portail, il est difficile de les distingner, surtout à la hauteur où elles peuvent se trouver. Mais ce que l'on distingue encore parfaitement, c'est le magnifique rinceau de rosier avec feuilles découpées, qui encercle le grand arc de la porte centrale, ainsi que les deux rinceaux, en ligne droite, mais inclinée, qui filent en bordure, sur les deux côtés du haut fronton qui le surmonte pour se rejoindre au sommet. Ces rinceaux de rosier, sculptés en l'honneur de la Vierge, patronne de la cathédrale, sont des merveilles.

Tableau de la flore de la cathédrale de Rouen.

Nef.

Piliers de gauche.	*Piliers de droite.*
1. Arum, fougère et vigne primordiale du XIIe siècle.	1. Arum, fougère naturelle et fougère interprétée.
2. Fougère, vigne, raisin, chêne.	2. Arum, fougère, plantain, feuilles paraissant être du laurier ou de l'olivier.
3. Arum.	3. Arum et fougère.
4. Arum et fougère abritant du chêne.	4. Arum, fougère, vigne.

5. Arum, fougère, vigne et feuille découpée paraissant être une interprétation de vigne ou de chêne.	5. Arum.
6. Arum et vigne.	6. Vigne du XIIIe siècle, large vigne à fortes nervures.
7. Vigne.	7. Vigne et lierre à fortes nervures.
8. Vigne et chêne.	8. Arum et vigne.
9. Vigne et petite branche de feuillage paraissant être de l'aune ou du poirier.	9. Arum, fougère, renoncule.
10. Arum et vigne très mince affectant la forme de la fleur de lis.	10. Arum et vigne.

Transept.

Croisillon gauche.	*Croisillon droit.*
Piliers du côté de la nef.	*Piliers du côté de la nef.*
1. Arum.	1. Arum.
2. Arum et feuille élégante difficile à déterminer.	2. Renoncule.
Piliers du côté du chœur.	*Piliers du côté du chœur.*
1. Arum et vigne.	1. Renoncule.
2. Arum et vigne.	2. Arum.

Chœur.

Piliers de gauche.	*Piliers de droite.*
1. Vigne en branche du XIIIe siècle.	1. Vigne en branche du XIIIe siècle.
2. Arum.	2. Arum.
3. Arum.	3. Vigne en branche du XIIIe siècle.
4. Arum.	4. Arum.
5. Arum.	5. Arum.
6. Arum.	6. Arum.
7. Arum.	7. Arum.

Ainsi que nous avons déjà eu occasion de le dire, chacune de nos cathédrales a un aspect particulier et un langage à part. Aussi ce qu'il faut d'abord chercher lorsqu'on étudie un de ces édifices, c'est moins le détail architectural, le détail technique, qui viennent à leur heure, que l'impression générale qu'il produit, l'idée qui s'en dégage. Or, Notre-Dame de Rouen séduit par ses teintes foncées, son air de vétusté, ses déchirures, par le son même de ses cloches, roulement étrange, grandiose, qui, le matin de Pâques, par exemple, ressemble au bruit d'un torrent qui se précipiterait sur la ville. Notre-Dame de Rouen, c'est le moyen âge encore debout et vivant ; elle rend à son tour hommage à ceux qui l'ont construite et parée. Alors que la foi était vive, on aimait ces demeures du Christ, ces cathédrales de la terre, dans lesquelles avaient chanté et pleuré les ancêtres, dans lesquelles on avait soi-même versé parfois plus d'une larme, et que le chrétien mourant entrevoyait encore d'un regard obscurci au moment où son âme allait s'envoler vers la cathédrale du ciel !

Émile Lambin.

Pienza et Santa-Anna (Toscane). Carnet de voyage [1].

LE présent *giro* a eu pour point de départ Sienne et comme terminus Orvieto; les étapes ont été : le couvent de Monte Oliveto Maggiore, Pienza, Radicofani et Montepulciano.

Le carnet est très chargé, d'autant plus qu'aux notes recueillies dans ce voyage s'en ajoutent d'autres prises au cours de plusieurs excursions faites précédemment dans les mêmes contrées.

Pour le moment nous nous en tiendrons à Pienza et au couvent voisin Santa-Anna ; c'est suffisant, les reproductions étant nombreuses.

L'origine de Pienza est obscure ; il est fort probable que les Romains occupaient la colline qui commandait une route partant de Rome et allant vers Sienne ; cette route existe toujours.

Pendant le moyen âge, la place resta fortifiée et portait le nom de Corsignano.

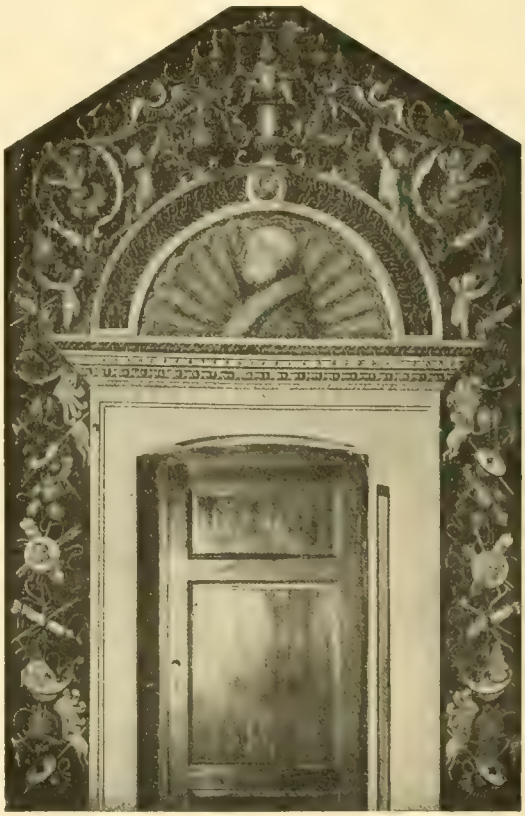
La famille Piccolomini y avait la prépondérance, car dans quelques actes on trouve Corsignano dénommé Castel dei Piccolomini.

C'est là que naquit, le 18 octobre 1405 Eneas-Silvio-Bartolomeo, de Silvio Piccolomini et de Vittoria Forteguerri qui eurent dix-huit fils et deux filles.

Eneas Piccolomini fut, presque à ses débuts dans la carrière ecclésiastique, envoyé au Concile de Bâle, comme secrétaire du cardinal Capranica ; il occupa des postes très importants dans la diplomatie pontificale, fut nommé évêque de Trieste, puis de Sienne, eut la pourpre en 1456 et monta sur le trône de saint Pierre, le 19 août 1458, en remplacement du pape Calliste III. Il prit le nom de Pie II et mourut à Ancône le 14 août 1464.

L'historien Balbo dit de ce pontife [1] :

« Pie II fut un docte et élégant homme « de lettres, qui donna deux bons exemples :



Porte du palais Piccolomini à Pienza avec le portrait du pape Pie II.
Photographie ALINARI à Florence.

« laisser les lettres pour l'action, lorsqu'il « arriva au pouvoir ; et condamner ses « propres écrits lorsqu'il ne les trouvait plus « bons.... Il eut deux occupations princi- « pales : les négociations ecclésiastiques « avec la France et la guerre contre les

1. Voir la *Revue de l'Art chrétien*, nos de septembre 1899, mars, mai 1900.

1. Balbo, *Storia d'Italia*, 1830.

« Turcs.... Poète, historien, orateur, érudit, « il excella dans toutes ses études ; comme « Pontife il fut dans les plus distingués de « son époque. »

Le cardinal Francesco Todeschini Piccolomini, neveu de Pie II, et qui fut pape pendant quelques mois, en 1503 sous le nom de Pie III, fit représenter en fresques par Pinturicchio, dans la libreria du dôme de Sienne, les principaux faits de la vie de son oncle ; d'autres membres de la famille contribuèrent au *decoro* de Sienne par des palais qui suffiraient à justifier la popularité du nom de Piccolomini.

Pie II aimait profondément la cité où il était né ; avant même de ceindre la tiare il avait commencé à l'embellir ; pendant son pontificat, l'architecte B. Rossellino éleva sur la place publique un palais prétorial, un évêché, une cathédrale et un palais pontifical ; le pape débaptisa Corsignano et lui donna sur propre nom, Pienza.

De la loggia de son palais, il avait sous les yeux la vallée d'Orcia et, au fond, le massif du mont Amiata, la montagne la plus haute des Apennins du centre de l'Italie. La vue est belle et les lignes sont harmonieuses, mais elle donne un profond sentiment de tristesse ; il est vrai que du temps de Pie II le pays était moins désert et les Apennins garnis de forêts ; elles furent brûlées par les Impériaux au milieu du XVIe siècle afin de réduire les bourgades fortifiées, et depuis lors ce ne sont plus que des collines de sable presque incultes. A part les abords de Sienne, de San-Quirico d'Orcia, de Pienza et de Radicofani, la longue route que parcourt le rare voyageur est d'une désolante aridité, presque sans piétons et sans charrois, sauf les jours de marché ; j'avoue même qu'elle engendre l'ennui à l'inverse des vallées de l'Arno et du Tibre, gaies, animées, vertes, civilisées, ce qui ne nuit d'aucune façon au charme des belles lignes et des belles couleurs des montagnes de l'horizon.

M. Paul Bourget a fait ce trajet et le raconte dans les *Sensations d'Italie* ; je constate avec peine qu'ici encore j'ai relevé au milieu de pages charmantes des appréciations singulières et même des inexactitudes inexplicables.

Parlant de San Quirico d'Orcia, localité que l'on traverse pour aller de Sienne à Pienza, il dit « encore ici le moyen âge appa- « raît intact sans qu'une trace de la vie mo- « derne ait modifié cette physionomie. » J'ai passé par cette cité avant et après M. Bourget ; sauf quelques rares constructions anciennes, la rue est absolument moderne, les maisons ont des volets peints en vert, les façades sont badigeonnées de couleurs diverses, ce qui est fort contraire au goût du moyen âge. M. Bourget a évidemment confondu San Quirico avec un autre endroit, peut-être San Gimigniano.

Je me hâte d'ajouter que ces appréciations de fantaisie ne sont pas uniquement dans les coutumes de quelques écrivains français. Un Italien n'a-t-il pas qualifié San Gimigniano de Pompéi toscane ? Pompéi est une ruine sans autres habitants que quelques gardiens, alors qu'avant l'éruption du Vésuve en l'an 79, elle avait peut-être 30,000 habitants dans les quartiers déblayés actuellement ; San Gimigniano a 6000 âmes et une garnison d'infanterie ! De sorte que si on prenait l'auteur à la lettre on pourrait croire que San Gimigniano est une cité absolument déserte !

Dans son même volume, M. P. Bourget dit en parlant de la façade du dôme d'Orvieto ; « elle n'a plus rien d'un énorme bibe- « lot comme le devant du dôme de Flo- « rence ; le blanc et le noir du corps de « l'édifice ne font pas *damier* comme là-bas. »

Voilà un *damier* que personne n'avait soupçonné jusqu'à présent !

Du Cambio de Pérouse: « J'imagine que « les marchands de Pérouse n'étaient guère « plus capables que ceux d'aujourd'hui « d'apprécier l'intention profonde d'un ar- « tiste. Vraisemblablement ils allaient dans « leurs commandes, toujours comme ceux « d'aujourd'hui, au talent coté le plus haut, « comme à la valeur la plus profitable. »

L'Assomption, par LORENZO DI PIETRO dit VECCHIETTA (1424-1442). Photographie ALINARI à Florence.

Cela prouve tout simplement que M. Bourget n'a aucune idée de la passion que le peuple de la Toscane et de l'Ombrie avait pour les arts et qu'il ignore complètement l'action puissante que les *Arti*, corporations d'arts et métiers, ont exercée sur le développement des arts.

N'a-t-il donc pas remarqué à Florence l'église Or San Michele embellie par les marchands et, à la Galerie des Offices, une

Madone de Fra Angelico commandée par la corporation les *linajuoli*, marchands de tissus de lin ?

L'auteur n'a pas une idée nette de l'architecture toscane au XVe siècle, puisqu'il rapproche le palais de Pienza du palais Strozzi à Florence, alors que c'est au palais Ruccelai qu'il ressemble.

L'appareil du palais Strozzi est en bossages sans aucune division de l'espace dans la verticale ; les pierres sont plus rustiques et plus en relief au bas et s'adoucissent à mesure qu'elles s'élèvent vers la corniche.

Au contraire aux palais Ruccelai et Piccolomini, toutes les assises ont le même relief, très peu accentué, du bas en haut, et de plus, il y a des pilastres engagés entre les fenêtres.

Il y a donc là non seulement une différence essentielle dans la construction, mais encore un symptôme de ce qu'on nomme maintenant la philosophie de l'architecture!! et qui est tout simplement l'indice de mœurs plus pacifiques, l'édifice s'éloignant davantage de la forteresse urbaine.

M. Bourget n'approuve pas l'intention de l'administration des Beaux-Arts de rendre autant que possible aux anciens monuments leur aspect primitif et regrette qu'à Orvieto on ait enlevé de la nef bâtie au XIVe siècle, les statues colossales des apôtres placées là au XVIIe siècle et qui, sauf le saint Matthieu de Jean Bologne, sont d'emphatiques et médiocres ouvrages.

« Restaurer c'est toujours détruire, » écrit-il à propos du Campo Santo de Pise ; il ignore que sans les restaurations les fresques n'existeraient plus depuis longtemps, tant les murs du cimetière sont humides. Si l'arc de Titus à Rome n'avait pas été restauré, ses débris joncheraient le sol. Que d'autres exemples on pourrait citer!

Enfin, car il faut en finir avec la critique, M. Bourget écrit en parlant d'Ancône: « un « peu avant d'arriver à la vieille ville du « fameux quadrilatère ».

Croix en bois, XIIIe siècle (Musée de Pienza).
Photographie ALINARI à Florence.

Nous ne connaissions que le fameux quadrilatère formé par Vérone, Mantoue, Peschiera et Legnano ; il y en a donc un dans les Marches ? M. Bourget aurait bien fait de nous indiquer les trois autres forteresses !

Il est regrettable que des écrivains de tant de talent soient si distraits ; le fait d'avoir parcouru vingt cités d'Italie en quarante jours n'est pas une excuse ; l'acheteur et même le simple lecteur a le droit de mettre l'ensemble d'un livre en suspicion lorsque dans quelques passages il trouve des erreurs manifestes ; c'est ce qui arrivera pour ceux qui liront les *Sensations*

Pace en argent, XVe siècle (Musée de Pienza).
Photographie ALINARI à Florence.

d'Italie non pas à Paris au coin du feu, mais en Italie même dans les localités parcourues par l'auteur.

J'en dis autant pour Taine et pour d'autres écrivains moins célèbres.

M. Bourget accuse Vasari de donner « d'informes esquisses » dans un livre trop célèbre. Sans Vasari où en serions-nous ? Sans doute il a fait des erreurs, mais en prenant Ancône pour Vérone, M. Bourget peut lui rendre des points.

A Corsignano, les Franciscains avaient fondé un couvent peu après la mort du *Santo;* l'église, dédiée naturellement à saint François, a été autant que possible remise en état dans ces dernières années. L'intérieur était entièrement couvert de fresques dont quelques-unes sont perdues, celles qui subsistent ont été débarrassées du badigeon ; elles montrent divers épisodes de la vie du Saint d'une part, et de l'autre *Le Sauveur, Moïse et Élie* ; plus loin les *saintes Élisabeth de Portugal, Marguerite de Cortone* et plusieurs de l'Ordre tertiaire ; puis *saint Louis de Toulouse*, qu'on trouve si fréquemment en Toscane, *saint Antoine de Padoue*, les *Apôtres* en médaillons, etc.

Les peintures ne sont pas de premier ordre ; elles appartiennent à deux époques différentes : le XIVe et le XVe siècle ; il est probable que les unes sont dues à la générosité de la famille Lamberti et les autres à celle de Pie II, comme l'indique son écusson aux croissants.

La cathédrale renferme quelques tableaux du XVe siècle, notamment : la *Madone*, l'*Enfant et quatre Saints* par Matteo di Giovanni, une *Santa Conversazione* par Sano di Pietro, une *Misericordia* de Bartolo di Fredi.

Le meilleur tableau est l'*Assunta* par Lorenzo de Pietro dit Vecchietta, que nous reproduisons.

Vasari le vante surtout comme sculpteur ; Sienne conserve de lui plusieurs ouvrages très remarquables, notamment le tabernacle en bronze de l'autel majeur du dôme, exécuté de 1465 à 1472 et le *Christ ressuscité* de l'église Santa Maria della Scala. Dans la même église, à l'hôpital de la Scala et au Palais communal, il a laissé d'excellentes peintures.

A l'occasion de cet artiste, qui fut à la fois sculpteur et peintre très distingué, je fais remarquer que nos écrivains et nos orateurs

modernes exagèrent beaucoup lorsqu'ils présentent la généralité des artistes italiens comme pratiquant plusieurs arts simultanément.

En consultant les biographies de Vasari, qui vont depuis Margaritone, mort en 1300, jusque vers le milieu du XVIe siècle, nous relevons la statistique suivante :

Peintres 120
Sculpteurs 34
Architectes 13
Architectes et sculpteurs 18
Peintres et sculpteurs 6
Peintres et architectes 6
Peintres, sculpteurs et architectes 4.

D'où il résulte que 44 artistes seulement sur 201 s'adonnaient à la fois à plusieurs arts.

Je sais bien que Vasari est loin de donner la liste de tous les artistes italiens à partir du XIIIe siècle, mais il me semble que l'on peut admettre à peu près les proportions qui ressortent de son livre ; on sera toujours plus près de la vérité qu'en généralisant au hasard.

Tous les peintres du dôme de Pienza sont des peintres Siennois et du bon temps; Pie II les avait choisis avec discernement.

A côté de la cathédrale se trouve l'ancienne Canonica, maison des chanoines et du *proposto* de l'église, le prêtre ayant rang le premier après l'évêque ; c'est dans cette maison qu'on a transféré le musée de l'Opéra du dôme, qui précédemment était au palais Piccolomini.

Cette institution des musées des églises est excellente ; elle existe, à ma connaissance, à Florence, Sienne, Bologne, Empoli, Lorette, Orvieto, Ravenne ; les objets y sont mieux disposés qu'ils peuvent l'être dans les sacristies et les magasins, et, chose fort appréciable, le public, du moment où il paie, n'a plus à solliciter une sorte de faveur.

Le musée possède des miniatures, une croix en bois sculpté du XIIIe siècle que nous reproduisons, une *Pace* en argent avec la Crucifixion, reproduite également, la crosse ciselée et émaillée de Pie II avec l'*Annonciation* dans la volute et divers autres objets intéressants : calices, reliquaires, parements, livres choraux, etc.

Mais la pièce importante, celle dont Pienza est fière, c'est sa chape *piviale* donnée par Pie II.

Crosse de Pie II, XVe siècle (Musée de Pienza).
Photographie ALINARI à Florence.

M. de Farcy a étudié avec compétence et reproduit ce précieux parement dans la *Revue de l'Art chrétien* du mois d'avril 1888; il pense qu'il a dû être fait entre 1280 et 1350. Je n'ai rien à ajouter aux arguments de M. de Farcy, ils sont probants ; mais voici quelques détails complémentaires.

La chape fut volée au mois d'avril 1884. Le voleur avait forcé la porte durant la nuit et porté l'objet à Florence.

A cette occasion le journal anglais *Saint-James Gazette* a fait un récit inexact.

Le journal estime d'abord la valeur de la chape à une somme de deux millions de francs ; il ajoute que quelques jours après le vol, elle fut découverte dans la boutique d'un brocanteur de Florence, complètement dépouillée de ses perles et pierres précieuses et d'une partie de ses plus belles broderies.

La multiplication des pains, par Bazzi, 1503 (Couvent de Santa-Anna in Campana). Toutes les photographies du couvent sont de Lombardi.

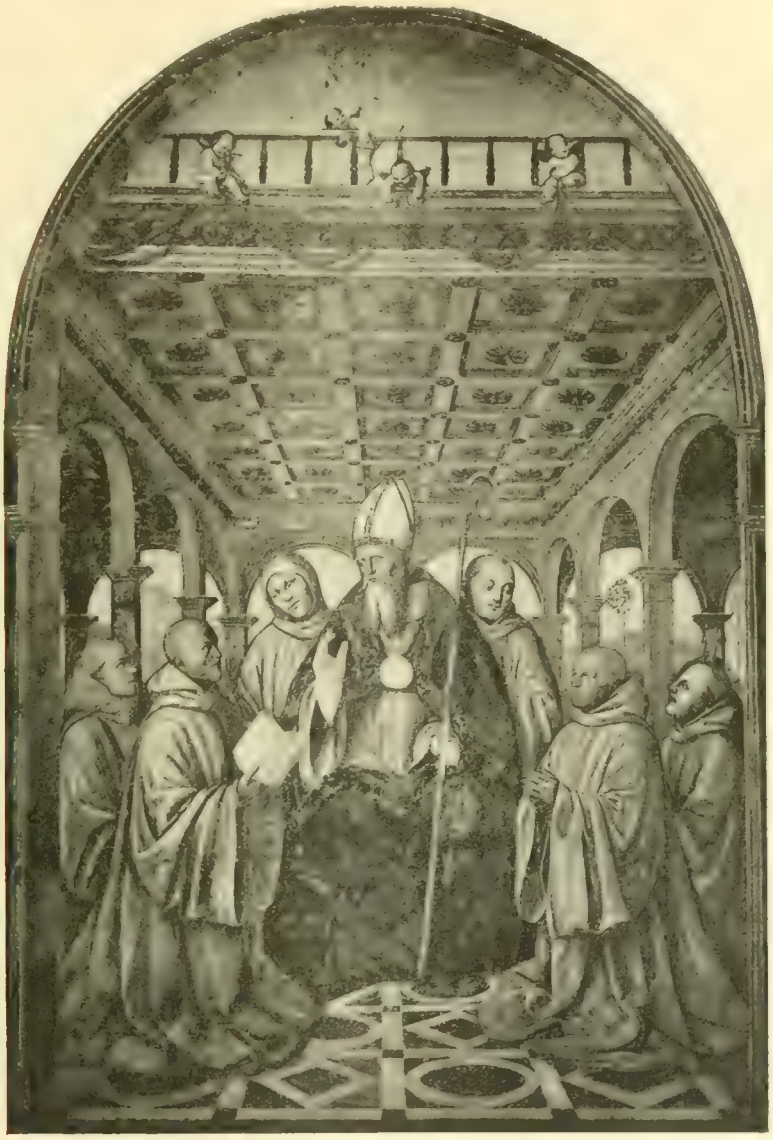
Je puis rectifier ce récit :

L'estimation à deux millions de francs est de fantaisie ; comment peut-on apprécier la valeur d'une broderie comportant cent cinquante figures réparties en vingt-sept divisions qui montrent des épisodes de la Vie de la Vierge et du martyre de sainte Catherine ?

Le voleur est venu à Florence et a offert la chape à une marchande d'antiquités,

Mme Bauer, qui, après de longues hésitations, l'a achetée de bonne foi en présence de témoins; quelques jours après, Mme Bauer a su par les journaux que la chape avait été volée à Pienza ; de suite elle a fait sa déclaration à la police et a restitué l'objet, ce qui lui fait honneur.

Le voleur n'a pu être retrouvé et a été condamné par contumace. Il n'avait pas dépouillé la chape de ses pierres précieuses;



L'évêque Guidone approuvant la règle de l'Ordre des Olivétains, par Bazzi, 1503 (Couvent de Santa-Anna).

elles avaient été enlevées précédemment et mises sur des mitres et autres parements. La chape n'était pas lacérée, seule une des divisions sur les vingt-sept est abîmée en partie, mais ce n'est pas le fait du voleur.

La chape n'a pas été léguée par testament à la cathédrale de Pienza ; elle a été donnée par Pie II de son vivant.

Selon Sigismond Tizio, historien de Sienne, Thomas Paléologue, frère de l'em-

pereur, chassé de la Morée par les Turcs, s'enfuit avec cent cinquante cavaliers et emporta le bras droit de saint Jean-Baptiste, la tête de saint André et « nonche un magnifico piviale, lavorato con arte maravigliosa, adorno di figure et di perle ». Il donna ces trois objets au pape Pie II.

Le Pontife, après avoir pris les eaux à Viterbe l'année avant sa mort, fit l'ascension du mont Amiata, puis se rendit dans son

La Déposition de croix, par Bazzi, 1503 (Couvent de Santa-Anna).

palais de Pienza et remit le piviale à la cathédrale ; il est ainsi décrit :

Haec profecto sacra vestis universas opere et artificio inter Christianos excedere videtur. Textura enim aurea compacta, Sanctorum parvulis figuris ita claret, ut intuentes vivere illas pene credant ; tum subtili arte atque opere ita est elaborata, ut opus universum margaritis plurimis contextum et insignitum cunctos in admirationem adducat et

praetio nequeat modico existimari ; incomparabilis (sic) *tamen indicata si ampliori longitudine protenderetur ; quam nos aliquando studiose induimus...* (1)

Le musée possède aussi quelques tapisseries qui paraissent d'origine allemande et une suite de sujets bibliques provenant d'Audenarde ainsi que le prouve la lunette d'Audenarde tissée dans les lisières. A côté de cette marque il y a un peigne de tapissier, usité pour tasser les fils de trame et le sigle ⅄B. Je n'ai pu savoir comment cette tenture est arrivée à Pienza : elle est relativement moderne, je la crois de la fin du XVIIe siècle; sa facture est lâchée, elle est de la fabrication dite « commune ».

M. l'abbé don Paolo Caratelli est *proposto* de la cathédrale de Pienza et, en sa qualité d'érudit, le ministre de l'Instruction publique l'a nommé inspecteur des monuments nationaux; c'est ainsi qu'il s'occupe, avec une double investiture, des œuvres d'art de la cathédrale, du musée de la cité et de celles qui sont conservées dans la circonscription et dont le ministre a la tutelle.

Saint Jean, détail de la Déposition.

Il me paraît utile de donner ici quelques renseignements sur le système administatif de la conservation des œuvres d'art en Italie.

A propos du Congrès de l'art public tenu à Bruxelles, j'ai déjà fait remarquer ceci : dans les discours des Congrès, des réunions de sociétés savantes, des académies, des tribunes parlementaires, on ne cesse de se lamenter sur l'état d'abandon du patrimoine d'art légué par le passé, et sur l'insuffi-

1. *Historiarum senensium ab Senarum origine ad an. 1528.*

sance des crédits d'entretien; on propose des remèdes théoriques, puis le silence se fait et les choses restent en l'état.

Mais avant tout ne serait-il pas sensé d'examiner comment font les pays où l'entretien des œuvres d'art est le mieux entendu ?

A cet égard l'Italie est sans rivale : aucune contrée ne possède autant d'œuvres d'art et aucune n'a relativement moins d'argent à leur consacrer.

On peut donner l'Italie comme exemple ; les résultats qu'elle atteint sont surprenants pour qui connaît la question.

A Rome, au ministère de l'Instruction publique, il y a une Direction des monuments nationaux, mais elle ne centralise pas les affaires au même point que le fait en France la Commission des monuments historiques.

Le territoire est divisé en dix-huit régions ou offices pour la conservation des monuments.

Sainte Marie Madeleine, détail de la Déposition.

Il faut noter que par le mot monuments on n'entend pas seulement l'immeuble, mais tous les objets d'art appartenant à des personnalités légales, et dont le ministre a la tutelle en vertu de la loi.

Chaque office a son personnel : directeur, inspecteur, architectes, dessinateurs, employés de bureau.

Mais comme le nombre des inspecteurs est absolument insuffisant, on a créé un corps d'inspecteurs, on ne peut dire honoraires, mais bénévoles, qui remplissent gratuitement la fonction et dont les déplacements seuls donnent lieu à indemnité ; ces inspecteurs sont au nombre de plus de cinq cents dans le royaume. En général ils demeurent dans le pays. Ils surveillent les monuments, font des rapports au ministère

et sont ainsi à même de rendre des services signalés, sans qu'il en coûte presque rien à l'État, ce qui est un point important.

Voilà donc une organisation qu'il est facile d'imiter ; partout l'administration n'aurait que l'embarras du choix. Le titulaire en effet serait revêtu de cette investiture officielle qui a un si grand attrait ; il aurait des chances de participer aux honneurs dont on est friand, et s'il est un érudit sérieux, il trouverait dans sa fonction certaines facilités pour ses travaux et peut-être les moyens de les faire connaître.

Tout cela n'est pas difficile à réaliser ; seulement il faut le vouloir, et ne pas craindre, à défaut d'initiative, de s'inspirer de ce que les autres pays ont fait avec succès.

A une lieue environ de Pienza se trouve Santa Anna in Camprena, résidence d'été de l'évêque de Pienza et Chiusi ; vers 1324 le bienheureux Bernardo Tolomei fonda sur la colline un couvent pour sa congrégation d'Olivétains ; l'église et les portiques ont été modifiés, mais heureusement le réfectoire a été respecté. Il a été décoré de fresques en 1503 par Antonio Bazzi da Verzelli (1477 + 1540), dit Sodoma.

Jésus-Christ, médaillon par Bazzi (Couvent de Santa-Anna).

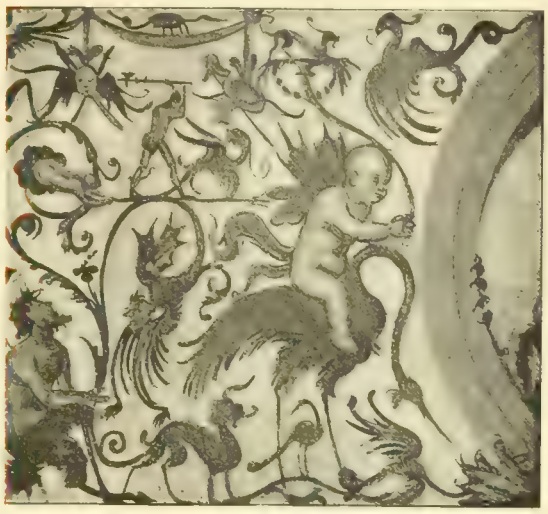
On reste confondu en présence de l'activité et de la fécondité de la plupart des peintres de cette époque ; Bazzi avait à peine vingt-six ans lorsqu'il fut appelé, en 1502, à Santa-Anna, après avoir terminé les vingt-six grandes fresques du couvent de Monte Oliveto Maggiore.

A Santa Anna il peignit six grandes fresques : dont trois relatives à la *Multiplication*, et à la *Bénédiction des pains ;* la *Déposition ; sainte Anne et la Vierge, avec deux Olivétains*, l'*Approbation de la règle des Olivétains par Guidone, évêque d'Arezzo ;* la décoration fut complétée par des médaillons représentant : Le *Sauveur ; saint Grégoire*

le Grand; sainte Catherine de Sienne, saint Pier Damiani: et en clair obscur: *Zacharie, Élisabeth,* et la *Naissance de saint Jean-Baptiste;* de plus des arabesques, des *putti* (enfants), des fleurs.

Le travail est très remarquable et des plus séduisants; Bazzi n'y mit que deux ou trois ans.

J'avais l'intention de montrer tout cet ensemble, car je crois qu'il n'a pas encore été reproduit dans une publication illustrée, mais plusieurs photographies ne sont réussies que médiocrement et auraient donné des résultats peu satisfaisants; j'ai donc dû me contenter d'un choix, qui donnera du reste une juste idée du travail.



Ornements, par Bazzi (Couvent de Santa-Anna).

Sur les trois fresques de la *Multiplication des pains* je n'en donne qu'une; c'est la meilleure. On remarquera la beauté et la dignité de la figure de Jésus-Christ et la profondeur du paysage.

L'évêque Guidone approuvant les règles de l'Ordre des Olivétains est d'une composition solide, bien pondérée; l'architecture est traitée de main de maître.

Le sujet *La Déposition de la croix* est le plus difficile à traiter de l'art chrétien; Bazzi a fait mieux en d'autres occasions. Deux figures se distinguent: saint Jean dans l'attitude adoptée par Perugin et sainte Marie Madeleine à genoux, soulevant le bras du divin Crucifié.

Je reproduis en plus grandes dimensions les deux têtes; ainsi que Jésus-Christ peint dans un médaillon isolé.

Ces figures sont d'une grande beauté et permettent, ainsi présentées, de juger les procédés techniques du peintre.

Je donne aussi un fragment des ornements peints entre les médaillons; ils sont curieux comme fantaisie et liberté.

Mais ce que la photographie est impuissante à faire comprendre, c'est la couleur fondue, veloutée, un peu morbide mais chaude cependant, qui est la caractéristique de Bazzi et que nul autre peintre n'a pu imiter.

La vue seule de ses peintures peut en donner l'idée, seulement hors de la Toscane Bazzi est difficile à trouver.

Ses ouvrages sont nombreux à Sienne dans les églises et les palais; il en existe probablement dans quelques autres églises du Siennois; pour mon compte je n'ai vu qu'un *Saint Sébastien* dans une chapelle isolée de l'église de San Quirico d'Orcia.

Le musée de Sienne conserve, de Bazzi, des fresques détachées et une douzaine de tableaux; dans les autres galeries d'Italie ils sont très rares: Florence en a quatre, Milan un seul, le Louvre aucun.

Il faut donc faire le voyage de Sienne, de Monte Oliveto Maggiore et de Santa Anna, si l'on veut apprécier ce peintre unique en son genre; peu d'écrivains d'art ont tenté le *giro*, ce qui n'empêche pas les autres d'en parler avec assurance.

Florence, février. GERSPACH.

Souvenirs archéologiques de la West-Flandre.

Eglise de Thourout.

LA ville de Thourout est une des plus anciennes localités de la West-Flandre.

Son nom — *Thorholt*, bois de Thor — semble indiquer que la grande forêt, le *Thoroaldus Lucus* (1), au milieu de laquelle elle se trouvait et dont les épaves subsistent encore dans la région, constituait un de ces lieux sacrés où les Druides célébraient le culte du Jupiter saxon, à l'ombre des grands arbres.

On peut croire aussi que les voies romaines qui, de Cassel et de Wervick se dirigeaient au Nord, vers Ardenbourg, et dont on a retrouvé des vestiges dans les environs, avaient leur point de jonction à cet endroit. Cependant on n'a jusqu'ici, pensons-nous, signalé aucune découverte de monnaies romaines à Thourout.

Laissant de côté ce que Despars (2), Meyer (3), Buzelin (4) et d'autres chroniqueurs racontent des origines aussi antiques que fabuleuses de Thourout, on y constate l'existence, dès le milieu du VIIe siècle, d'un monastère, dont la fondation est attribuée par les uns à saint Amand (5), par d'autres à saint Médard (6).

En effet, les actes de saint Bavon, qui mourut à Gand vers 654, relatent qu'il voulut être assisté à ses derniers moments par son ami, le prêtre Dumnolinus, qui résidait au monastère de *Turholt* (1).

Cette maison devait être considérable, car Louis le Débonnaire en fit don, en 834, à saint Anschaire, afin d'y établir un séminaire de missionnaires pour les pays du Nord (2).

Lors d'une de ses visites à Thourout, l'illustre archevêque de Hambourg avait distingué un enfant qu'il fit élever parmi les recrues de son clergé. Rembert — c'était son nom — rejoignit son maître aux bords de l'Elbe, partagea ses labeurs apostoliques et fut désigné par saint Anschaire comme son successeur. Après un pontificat de vingt-trois ans, ce glorieux enfant de Thourout mourut à Brême, en 888 (3).

Le séminaire de Thourout disparut à l'époque où les Normands ravagèrent les côtes de Flandre, vers la fin du IXe siècle. Peut-être fut-il, plus encore que d'autres maisons religieuses, en butte aux fureurs des pirates saxons parce qu'ils avaient appris à en connaître le nom et l'action civilisatrice dans leur patrie.

Vers le milieu du IXe siècle, Thourout posséda, pendant quelque temps, les reliques de saint Donatien, évêque de Reims, que Charles le Chauve avait données à son gendre, le marquis des Flamands, Baudouin Bras de Fer. Ce prince les déposa dans l'église de Thourout jusqu'à ce qu'il eût construit pour abriter le trésor sacré, une nouvelle basilique dans son bourg de Bruges (4).

1. Malbrancq, *de Morinis*, l. I, c. 12 ; Guérard, *Cartulaire de Saint-Bertin*, p. 59.
2. *Cronijcke van den lande ende graefscepe van Vlaenderen*, c. 1.
3. *Commentarii sive annales rerum Flandricarum*, anno 745.
4. *Gallo-Flandria*, p. 833.
5. Ghesquière, *Acta Sanctorum Belgii*, t. II, p. 510.
6. Lesbroussart, note aux *Annales de d'Oudegherst*, t. I, p. 7.

1. Perierus, *Acta S. Bavonis*, pp. 124 et ss.
2. Henschenius, dans *Acta Sanctorum*, die 3^a februarii, p. 404.
3. *Acta Sanctorum*, die 4^a februarii.
4. Meyer, sub anno 863.

On attribue au marquis Arnould le Vieux, en 922, la construction d'une nouvelle église à Thourout (1), ainsi que la fondation d'un chapitre de chanoines, dont les comtes de Flandre conservèrent le patronat avec la nomination du prévôt, jusqu'à la fin de l'ancien régime. Une charte de Baudouin à la Barbe (2), petit-fils d'Arnould, mentionne l'autel de « Turult » parmi ceux dont il se réserve la collation.

Lors des sanglantes querelles entre Robert le Frison et Arnould le Malheureux (1070), les gens de Thourout prirent le parti du premier et lui fournirent un contingent armé. Après la bataille de Cassel, Robert dut, on le sait, à titre d'amende honorable pour la mort de son neveu, construire trente églises sous le vocable de saint Pierre (3); celle de Thourout fut érigée la première après la collégiale de Cassel, et le comte y fonda, en outre, dix prébendes canoniales.

Ce prince semble avoir eu pour Thourout une affection particulière. C'est lui qui y institua, à la fête de saint Pierre, une foire franche qui, de nos jours encore, est le marché le plus considérable du pays pour le commerce des chevaux. En 1085, Robert construisit dans la forêt voisine le château de Winendale, qui devint la résidence favorite de ses successeurs et fut témoin de plus d'un des événements les plus considérables de l'histoire de Flandre (4).

Ce serait dépasser le cadre d'une simple note archéologique que de poursuivre, fût-ce de la manière la plus sommaire, le récit des événements qui constituent l'histoire de Thourout. Nous n'avons voulu consigner ici que ce qui a trait aux origines de l'église de cette ville.

1. Despars, t. I, p. 142.
2. D'Achery, *Spicilegium*, t. II, p. 919.
3. Despars, t. I, p. 211.
4. Voir : Lansens, *Geschiedenis van Thourout en Wynendaele.*

De l'édifice élevé en 1071, par Robert le Frison, il ne reste que la tour et l'entrée occidentale. Le vaisseau, qui avait été incendié par les Gueux en 1578 (1), fut reconstruit de 1618 à 1623. Ce nouveau temple fit place, deux siècles plus tard, à un bâtiment spacieux mais dénué de valeur artistique.

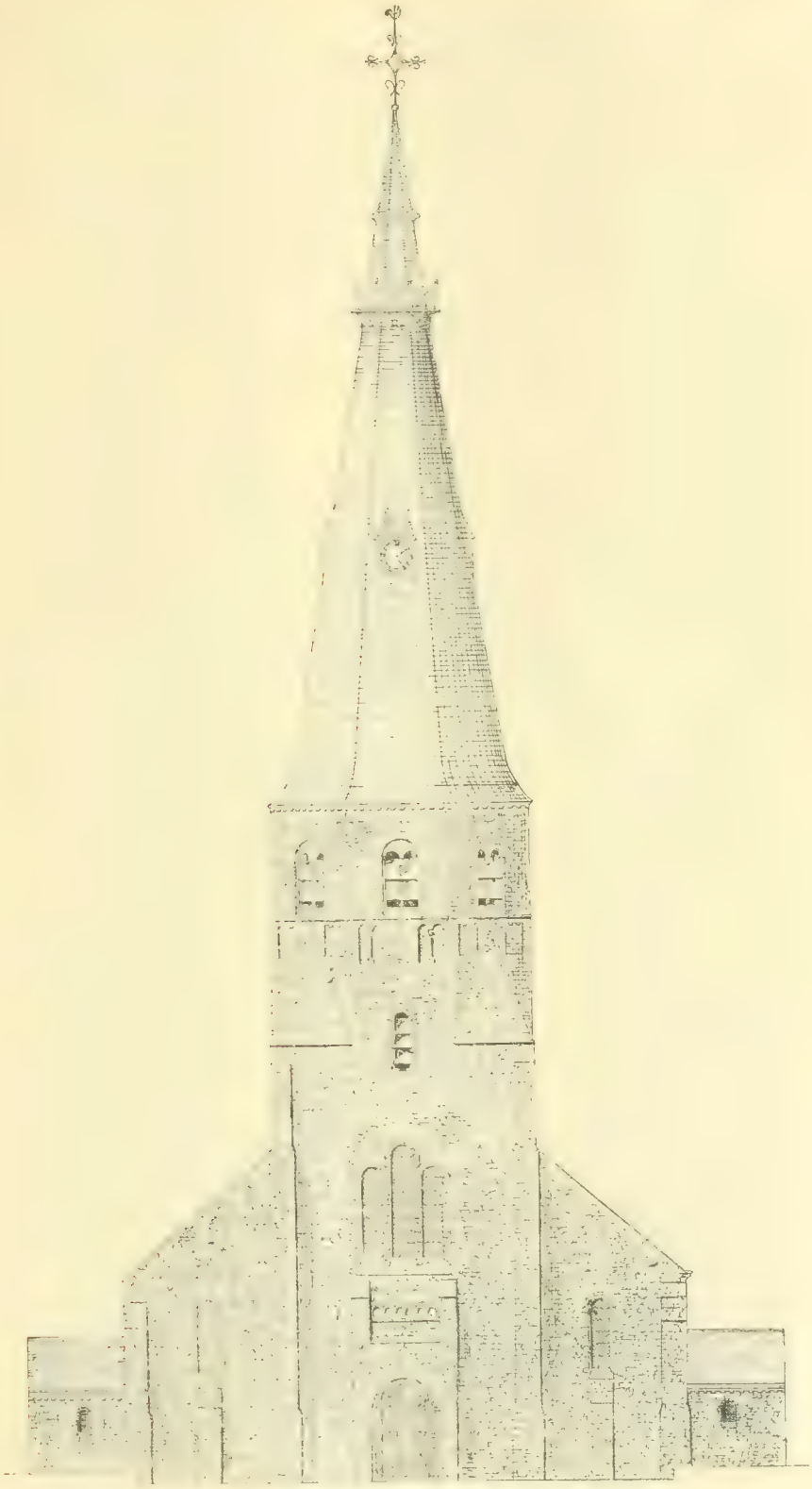
Grâces aux travaux de restauration habilement dirigés par MM. Geirnaert, de Gand, et Nolf, de Thourout, il nous est donné aujourd'hui de revoir dans son aspect primitif et sévère, la partie antérieure de l'église construite au XIe siècle. C'est assurément l'un des documents les plus intéressants de l'architecture primitive de la Flandre, et son importance est d'autant plus considérable que nous sommes fixés sur la date exacte de sa construction.

Le campanile de Thourout s'élève — chose rare dans les monuments du moyen âge en Flandre — sur le mur occidental de l'église. Longtemps on a cru que l'église avait jadis été construite sur plan en forme de croix et que la tour était placée à l'intersection du transept (2). La découverte des fondations du porche primitif, plus encore que les vestiges de la porte d'entrée et de la grande fenêtre qui la surmonte, ne permettent plus de maintenir cette opinion. Il est acquis désormais que la façade actuelle est demeurée dans son état ancien, malgré les injures du temps et les remaniements qu'elle eut à subir.

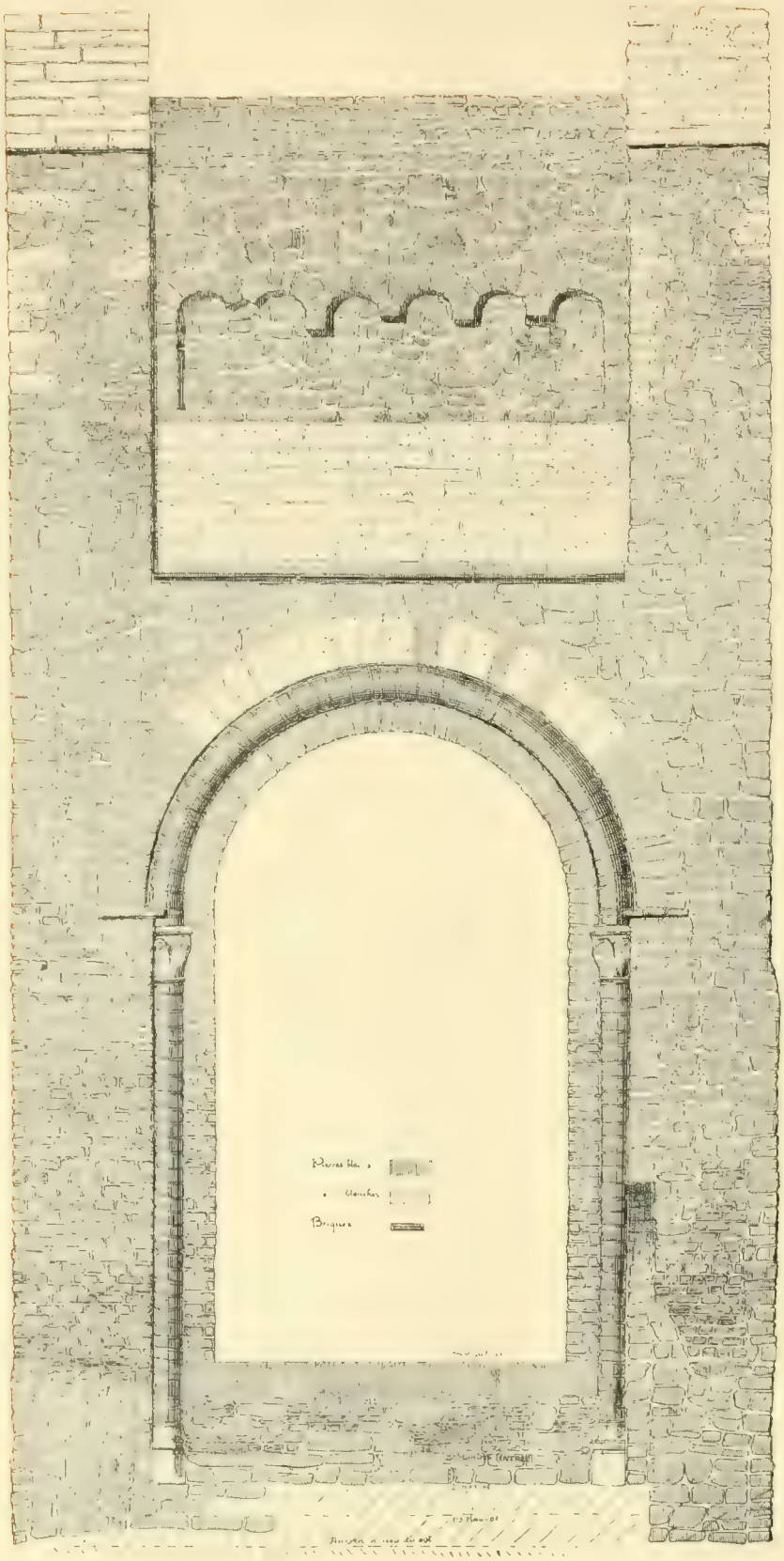
La planche ci-contre en reproduit l'ensemble. Nous croyons qu'il ne sera pas sans intérêt d'en étudier les diverses parties.

Disons, d'abord, que toute la bâtisse primitive est faite en *veldsteenen*, grès sablonneux de teinte verdâtre, qu'on trouve abondamment dans le sous-sol de la région. Les

1. Lansens, p. 66.
2. Id., p. 68.



Façade de l'église de Thourout.



Porte d'entrée.

blocs, généralement de petit échantillon, ont été employés tels quels, et forment un appareil très irrégulier avec joints épais de mortier.

I. La porte. — L'entrée principale de l'église consiste en une baie cintrée, dont l'ouverture mesurait $4^{m}50$ en hauteur et $2^{m}10$ en largeur.

Les pieds-droits et l'arcature sont formés d'assises assez régulières, à vive arête, sans

Chapiteau de la porte d'entrée.

chanfrein. L'arcade est inscrite sous un second bandeau saillant, également composé de claveaux oblongs, qui reposent latéralement sur des colonnettes engagées. Le fût de celles-ci comprend une série de tambours grossièrement taillés et se couronne par un chapiteau. Celui-ci est également de facture très primitive ; l'astragale et l'abaque sont représentées par une lame de pierre éclatée ; la corbeille, épanelée en forme cubique, offre des traces de rinceaux taillés en creux. Un troisième rouleau de claveaux, d'un module plus grand, détermine l'archivolte et s'amortit latéralement sur un tailloir saillant, aussi rude que celui des chapiteaux voisins.

Ainsi qu'on le voit sur le dessin ci-joint, quelques claveaux avaient été restaurés, au XVe siècle, en pierre blanche de Baeleghem.

La base de la porte était, récemment encore, enfouie à $0^{m}75$ environ sous le sol. En déblayant celui-ci, on retrouva les trois marches, composées chacune de deux assises de pierres non dégrossies. On mit également à nu les bases des colonnettes,

Plan du porche,

qui avaient été refaites en pierre de Baeleghem, et dont les moulures assez dégradées semblent accuser le XVe siècle.

II. Le porche. — La recherche des assises de la porte amena une découverte intéressante, celle de substructions qui indiquaient nettement l'existence d'un porche saillant. Le levé ci-contre montre la disposition des fondations.

Ce genre de vestibules extérieurs ne devait certes pas être inusité dans une région où le froid et l'humidité pénètrent facilement dans les édifices. Cependant les spécimens anciens en sont peu communs dans la région flamande. C'est ce qui nous

engage à dire quelques mots des vestiges retrouvés à Thourout.

Placé en avant-corps devant la façade, le porche formait une enceinte à peu près carrée, mesurant, à l'intérieur, environ 3^m de côté.

A la partie antérieure était ménagée une entrée, dont la largeur correspond exactement à celle de la porte de l'église (*C-D*). L'absence de batée dans les montants de l'ouverture antérieure, semble indiquer que cette baie demeurait ouverte.

Les murs latéraux (*A-B*), épais de 1^m12 dans leurs assises inférieures, se rattachaient à celui du bâtiment principal par un massif contrefort. A l'intérieur du porche, les parois [1] présentaient, à la hauteur de deux pieds environ, une retraite considérable, de manière à former un banc dont la tablette était parfaitement reconnaissable, de même que les premiers claveaux d'une arcature semi-circulaire qui surplombait chacun de ces sièges très primitifs.

Ceux-ci étaient probablement aménagés à l'usage des personnes arrivant avant l'ouverture du temple, ou encore des pauvres qui y attendaient le passage des fidèles charitables.

A l'aide des divers éléments retrouvés sous le sol, il n'a pas été difficile de reconstituer l'ancien porche en avant de la façade de l'église.

III. La façade. — L'ornementation — si l'on peut donner ce nom aux quelques éléments architecturaux que nous allons décrire — du mur occidental de l'église de Thourout, accuse l'art tout primitif du XIe siècle.

Au-dessus de l'archivolte de la porte, on a ménagé un panneau en retraite, dont le seuil, posé légèrement en saillie, forme un larmier mouluré en cavet.

Un peu plus haut, s'accuse un second évidement, dont la partie supérieure comporte une série de six arcatures adjacentes.

Bien que cet ouvrage eût été fort maltraité par la construction — au XVe siècle, probablement — d'un talus en pierre de Baeleghem, nous avons pu nous assurer que les naissances de ces arcatures ne reposaient ni sur des colonnettes ni sur des modillons ; l'assise inférieure formant corbeau, était, d'ailleurs, dépourvue de toute ornementation.

La simplicité de ce décor semble exclure l'idée que des images sculptées ou peintes auraient jadis été placées sous ces arcatures ; du moins, n'a-t-on retrouvé aucune trace de crépissage ou de crampons. Cette rangée de voussettes aurait donc été construite comme simple élément décoratif.

Deux petits contreforts, qui prennent naissance à la hauteur du premier entablement pour s'amortir en talus sous le seuil de la grande fenêtre, complètent cette ornementation.

Par suite de nombreux remaniements successifs, la baie centrale de la façade avait perdu son caractère archéologique. On a toutefois été assez heureux pour retrouver sur la paroi intérieure du mur, le rouleau maçonné qui marquait l'archivolte, ce qui a permis de restituer les dimensions de la fenêtre primitive. Celle-ci était probablement divisée en trois lumières par des montants construits en *veldsteen ;* c'est ainsi qu'ils ont été rétablis par l'architecte restaurateur.

Deux puissants contreforts à triple ressaut, arcboutent la poussée des murs du vaisseau et cantonnent la façade centrale. Deux autres, de moindre dimension, correspondent aux parois extérieures des bassesnefs, tandis que sous chacune des fenêtres

1. Les murs montants sont marqués en traits épais ; l'évidement des banquettes en traits plus légers.

latérales un pied-droit moins important avait été établi, dans le but apparemment d'empêcher que le pignon se déchire par suite de la pression de la tour. C'est encore en recherchant le niveau primitif de la façade, qu'on a trouvé les assises inférieures de ces derniers contre-forts.

Les terminaux des bas-côtés ayant été malencontreusement rebâtis en briques, il y a cinquante ans environ, ont dû être entièrement renouvelés dans le style primitif. Les porches latéraux, qui flanquent la façade, sont une ajoute récente.

IV. La tour. — Assise sur le pignon central de la grande nef, la tour est construite sur plan carré jusqu'au-dessus des combles du vaisseau. Elle se transforme alors en octogone, grâce à quatre fortes pyramides, qui cantonnent les angles intermédiaires. Il a été possible de rétablir ces piles dans leur aspect original, celle du Nord-Ouest étant demeurée intacte.

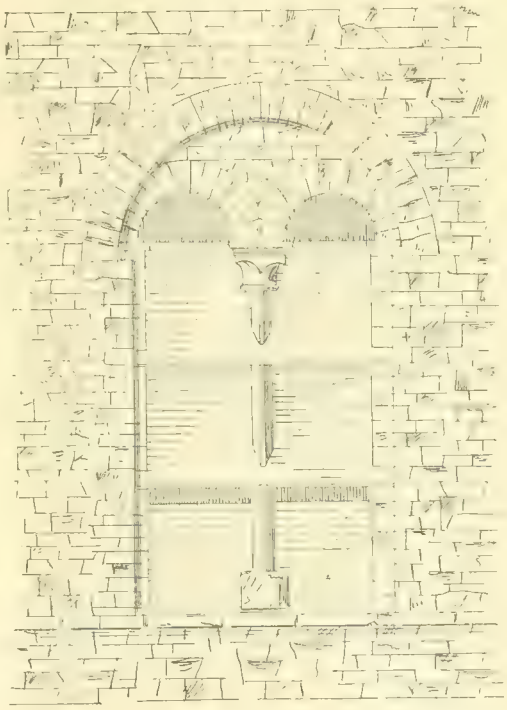
La décoration architecturale de la tour est digne d'attention.

La partie octogonale se divise en deux zones, marquées par un cordon qui correspond à une légère retraite de la partie d'en haut.

A l'étage supérieur, chaque panneau est éclairé par une baie cintrée, inscrivant une arcature géminée.

Ces huit fenêtres, dont les dimensions et la construction offrent de légères variantes, comportent chacune une archivolte à vive arête; la naissance de cet arc porte sur le plein de la maçonnerie, les pieds-droits non chanfreinés s'avançant vers la médiane de l'ouverture. Sous cette archivolte, une arcature géminée, placée en retraite, repose sur des jambages couronnés par un tailloir. La retombée centrale est soutenue par une colonnette.

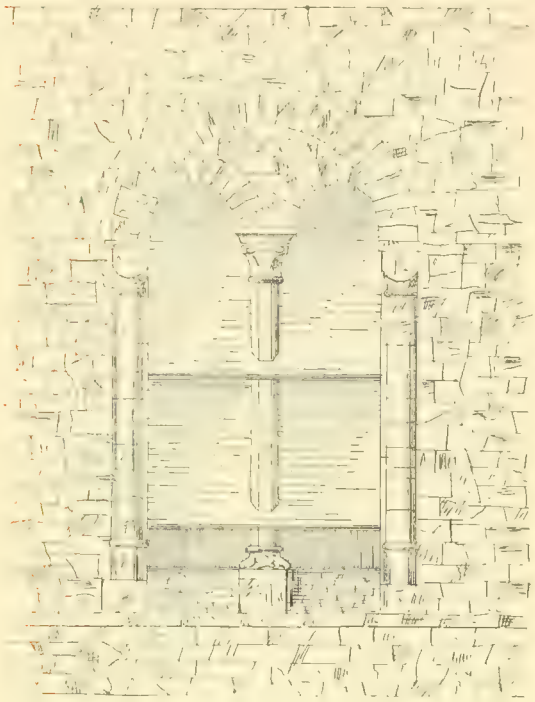
Dans la plupart des baies, la présence de matériaux de remploi accusait des remaniements pour ces colonnettes médianes. Tantôt le fût avait été remplacé par un ancien croisillon de fenêtre, un fragment ayant fait partie peut-être de quelque galerie intérieure, voire même par un dé en maçonnerie; tantôt les bases avaient été remises en briques ou avec des fragments disparates; tantôt des chapiteaux quelconques avaient été substitués aux anciens.



Fenêtre abat-sons.

Une étude attentive des vestiges demeurés en place a cependant permis de reconnaître le type original des bases et des chapiteaux. Ceux-ci appartiennent évidemment au type scaldisien primitif, à palmettes plaquées contre la corbeille, avec large abaque moulurée en cavet. On a également pu reconnaître que tous les fûts des colonnettes médianes avaient dû anciennement présenter une section octogonale.

Dans l'une des baies — celle qui fait face au Sud — les jambages avaient, dès l'origine, été remplacés par des colonnettes, dont les chapiteaux cubiques et les bases accusent un type très ancien. Par contre, la colonnette centrale présente ici une base et un chapiteau plus ornés, qui appartiennent néanmoins à l'école tournaisienne.



Fenêtre abat-sons (côté sud)

Ces détails, de même que d'autres indices fournis par un examen minutieux de la construction, portent à croire que les montants centraux des baies, à l'étage supérieur de la tour, doivent avoir été remaniés, probablement au XIIIe siècle.

L'étage inférieur du beffroi est en maçonnerie pleine. On y a cependant ménagé une série de panneaux décoratifs, placés deux à deux, sur chacun des pans de l'octogone. Cette ornementation garde la marque d'une haute antiquité et offre un mélange de formes assez étrange.

Sur les quatre faces correspondant au carré de la base, paraissent des arcatures aveugles, à cintre géminé, s'appuyant latéralement sur de simples tailloirs et portant, au milieu, sur une colonnette à chapiteau plus ou moins cubique, d'une facture très rudimentaire. Tout cet ouvrage est exécuté en *veldsteenen*, sans pierres de taille.

Sur trois des petits côtés de l'octogone, la décoration consiste en une sorte de châssis carré, dont le linteau supérieur, formé de trois pierres, repose sur deux autres pierres faisant office de modillons.

Au côté sud-ouest, ces châssis sont remplacés par une arcature géminée, dont la retombée centrale s'appuie sur un corbeau qui consiste en une grosse pierre non épanelée.

Le couronnement de la tour de Thourout se profile en une aiguille fort élancée et couverte d'ardoises. La hauteur de cette toiture dépasse évidemment les proportions de la couverture primitive. La charpente actuelle, d'ailleurs établie avec beaucoup d'entente et fort solide, a dû être construite en 1708, suivant le millésime gravé sur une poutre.

L'architecte restaurateur n'a pu songer à modifier le galbe de la flèche ; mais il n'a pas hésité à rendre à la cuve sa hauteur primitive, en supprimant l'exhaussement d'un mètre environ, que l'on avait aménagé en forme de bahut, autour du cheneau qui contournait la sablière.

Cette ajoute avait été bâtie en matériaux de remploi, parmi lesquels se rencontraient des blocs de *tufstein* provenant vraisemblablement d'une construction fort ancienne, dont on n'a pas retrouvé d'autres éléments.

En dehors de la façade et de la tour, l'église de Thourout n'a, nous l'avons dit, conservé aucun vestige notable de son

antique origine. Les richesses artistiques que les siècles y avaient accumulées, ont pareillement disparu, aux temps des guerres et des révolutions (1); les monuments funéraires qu'on y voyait jadis (2), ne se retrouvent plus. A l'édifice huit fois séculaire, élevé par la pieuse munificence du comte Robert Ier, a succédé une construction sans caractère et sans beauté.

Il y a cinquante ans à peine, d'importants vestiges de l'ancienne basilique subsistaient encore à Thourout et peut-être n'eût-il pas été impossible alors, de reconstituer celle-ci dans sa beauté primitive.

Nous avons eu la bonne chance d'en retrouver le souvenir dans de précieuses esquisses, crayonnées en 1843, par M. Pierre Buyck, alors architecte provincial, et qui nous ont été aimablement communiquées par son fils, M. René Buyck, architecte à Bruges.

Ces dessins, que nous reproduisons d'après une copie minutieuse prise par M. Buyck fils, montrent, le premier, une entrée latérale de l'ancien édifice, l'autre, le chevet du bas-côté méridional.

Il serait difficile, à défaut d'indications plus précises, de déterminer l'emplacement exact de l'ancienne porte, dont le dessin ci-contre reproduit les lignes. Si l'on s'en rapporte au fragment de plan terrier qui l'accompagne, il semble qu'elle devait se trouver au delà de la façade actuelle, à l'extérieur du vaisseau de l'église, vers le Nord-Ouest. Peut-être donnait-elle accès au cloître primitif; le plan terrier indique, en effet, un contrefort (?) croisillonné, qui était accolé à l'un des montants de la porte. Il est certain que lors des travaux récents, on n'a pas retrouvé de fondations offrant le type de pieds-droits et de fûts cylindriques réunis en faisceau, tel qu'on le voit marqué sur le dessin exécuté par M. Buyck. Celui-ci a malheureusement négligé d'y inscrire quelque annotation plus précise et nous devons nous borner à reproduire scrupuleusement ce levé architectural, sans pouvoir résoudre le problème qu'il soulève.

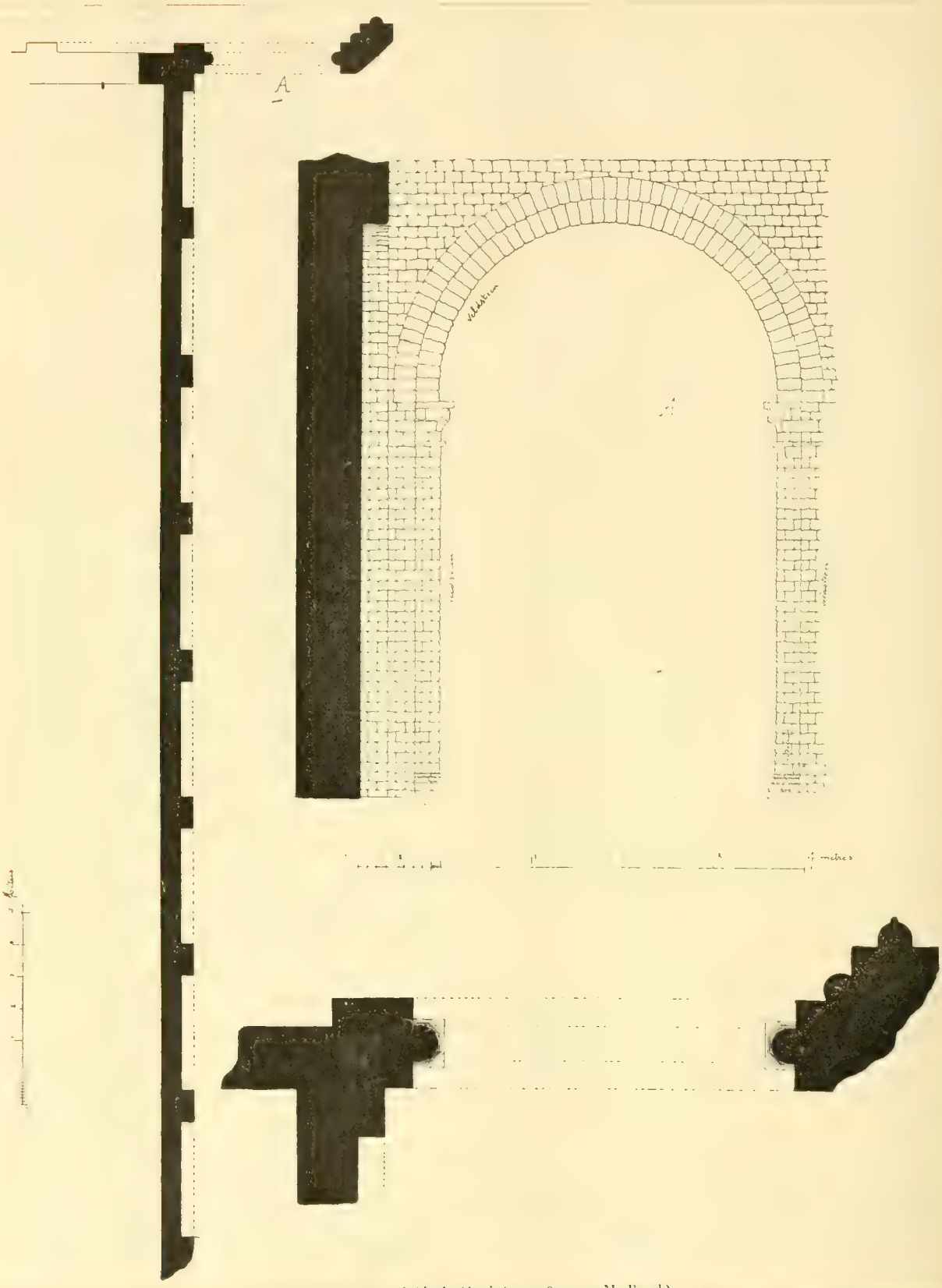
L'arcature de cette porte était formée par un double rouleau. La voussure externe se prolonge jusqu'au sol par des pieds-droits non chanfreinés. Le rouleau interne, dont les claveaux sont appareillés pour former le demi-cintre, repose, de part et d'autre, sur une colonne engagée. Les deux chapiteaux sont simplement maçonnés avec des moellons *(veldsteenen)*, plus ou moins retaillés pour imiter une corbeille cubique. L'abaque ainsi que l'astragale se composent également d'une pierre plate posée en délit. Les bases toreutiques, sont, au contraire finement moulurées et taillées dans un bloc de trass ou de tufeau, d'après une annotation de M. Buyck.

L'emploi de cette pierre volcanique, provenant soit de l'Alsace soit d'Andernach, a été constaté dans certains monuments fort anciens de la West-Flandre. On la retrouve notamment dans les pilastres ainsi que dans la voûte de la chapelle Saint-Basile à Bruges, reconstruite par le comte Thierry d'Alsace, en 1150.

Le second fragment d'architecture romane relevé en 1843 et dont toute trace a aujourd'hui disparu, montre la disposition du chevet de l'ancien bas-côté méridional. Ce terminal était formé par une grande arcature portée sur des pieds-droits carrés. A l'intérieur de celui-ci s'inscrivait une seconde voussure, dont le bandeau était posé en retraite du premier.

1. Voir dans Lansens, *Op. cit.*, p. 197, l'inventaire des objets enlevés, en 1695, par des pillards de l'armée de Louis XIV.

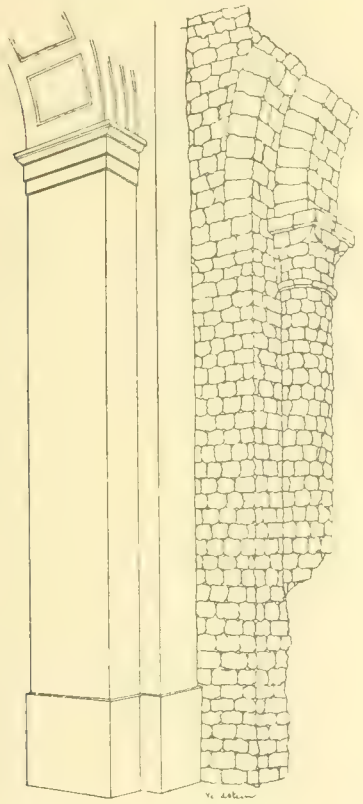
2. *Épitaphes et monuments dans les églises de la Flandre au XVIe siècle*, p. 246.



Ancienne porte latérale (dessinée en 1843, par M. Buyck).

L'arc interne repose sur des colonnes engagées, dont les chapiteaux sont maçonnés en *veldsteenen*. Ici encore la corbeille est épanelée en forme cubique, mais, à la différence des colonnettes de la porte, l'astragale est taillée en boudin et l'abaque prend une forme régulière et moulurée en chanfrein.

Le *schema* que M. Buyck avait joint au dessin de cette arcature pour en déterminer



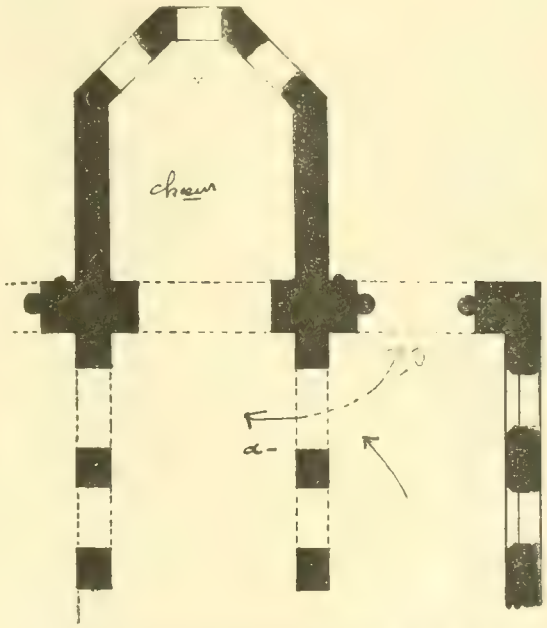
Ancien chevet latéral (dessiné en 1843, par M. Buyck).

l'emplacement, offre encore le plan terrier du chœur de l'ancienne collégiale.

La forme pentagonale du sanctuaire indique suffisamment que cette partie de l'église n'appartenait pas à la construction primitive, qui comportait apparemment une abside en cul-de-four.

Le chœur, dont les assises inférieures sont demeurées debout lors de la reconstruction récente de l'église, appartient à la dernière période du style ogival. Il date probablement de l'époque où l'on entreprit de réparer les désastres causés par la torche incendiaire des iconoclastes, c'est-à-dire, de 1620 environ, ainsi que nous l'avons dit plus haut.

C'est une construction en briques, d'un style fort simple, mais qui offre cependant à l'archéologue un détail intéressant. Nous voulons parler des contreforts qui butent les angles extérieurs du polygone. Pour

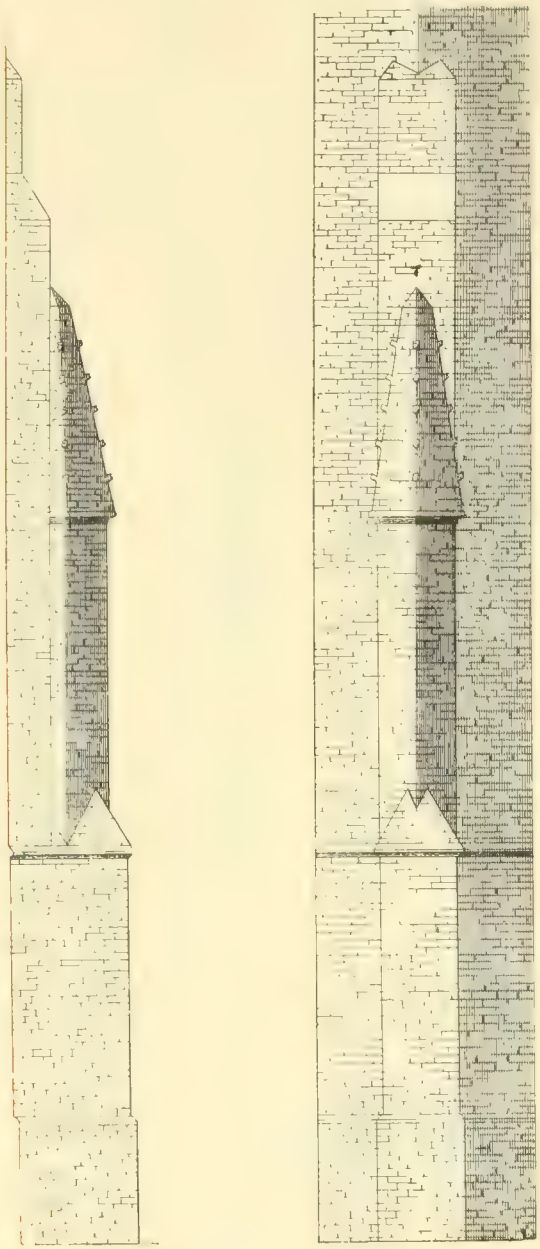


Plan de l'ancien chœur (dessiné en 1843, par M. Buyck).

donner une certaine élégance à ce membre d'architecture, dont les lignes sont souvent assez banales, le maître de l'œuvre a eu la bonne inspiration d'y accoler un pinacle à deux faces, posé à cheval sur le premier ressaut.

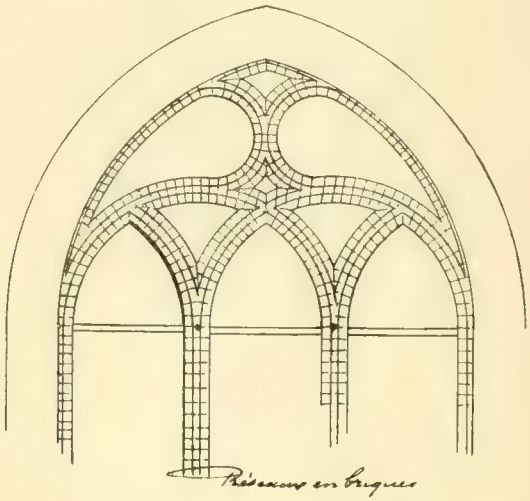
Bien que construites entièrement en briques, y compris les crochets qui garnissent les angles des versants, ces pyramides constituent un excellent élément de décoration. A ce titre, elles méritaient d'être signalées à l'attention de nos architectes.

Il semble, d'ailleurs, que ce fut un habile maçon auquel les chanoines de Thourout confièrent la mission de réparer les désastres survenus lors de la tourmente calviniste. A preuve, les résilles des fenêtres, formées uniquement à l'aide de briques maçonnées, dont M. Buyck releva avec soin, l'appareil constructif, tel qu'il existait encore en 1843.



Contrefort du chœur.

Ce genre de meneaux se rencontre assez fréquemment dans la West-Flandre et il constitue même l'une des particularités de l'architecture de cette région. En effet, le sol n'y fournit guère de matériaux de construction et la pierre de taille, amenée des carrières du Brabant ou du Hainaut, comportait une dépense considérable. Ce fut surtout après les ravages des Gueux, lorsqu'il fallut rapidement et à peu de frais, remettre en état les églises saccagées, que l'on eut recours à la brique pour former la garniture intérieure des baies de fenêtres.



Meneau en briques (dessiné en 1843).

La plupart de ces réseaux en briques, bien qu'ils ne datent que de la fin du XVIe ou du commencement du XVIIe siècle, affectent des formes ogivales, parfois même fort anciennes. Il en est ainsi notamment dans le meneau reproduit ci-dessus, où l'on trouve trois baies en lancette, inscrites sous deux demi-cintres qui se recoupent à la rencontre de leurs rayons. Ce type, pour lequel les vieux architectes west-flamands semblent avoir eu une prédilection, se rencontre dès le commencement du XIVe siècle, avec des adaptations variées, dans les me-

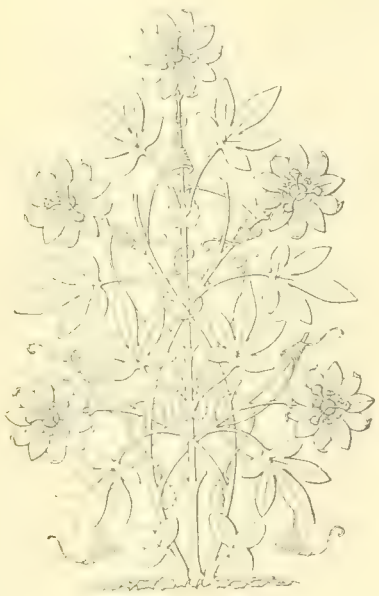
neaux en pierre du clair-étage du transept, à Saint-Sauveur de Bruges.

A côté de ces modestes réseaux en terre cuite, l'église de Thourout en montrait d'autres, taillés dans la pierre de carrière et dont l'album de M. Buyck nous a également conservé le tracé. Si nous reproduisons encore celui-ci, c'est qu'il rappelle également un type fort en vogue dans nos contrées à l'époque de la décadence de l'art ogival. Les deux médaillons pyriformes et trilobés, et plus encore les trois lancettes au sommet relevé en accolade, se rencontrent fréquemment dans les baies de nos églises, tant à la campagne que dans les villes. Peut-être faut-il voir dans cette répétition constante du même type, le fait des carriers brabançons, chez lesquels nos constructeurs allaient se fournir de matériaux taillés. Il semble, en effet, que les deux éléments signalés comme caractéristiques dans ce genre de meneaux, accusent une origine brabançonne, car on les retrouve constamment dans les édifices de l'ancien duché, non seulement à Louvain, à Malines, à Anvers, à Breda, à Bois-le-Duc mais dans une infinité d'églises rurales des régions voisines.

Meneau en grès (dessiné en 1:48).

Nous ne saurions terminer cette étude, sans adresser à MM. Geirnaert et Nolf, chargés de la direction des travaux de restauration de l'église de Thourout, ainsi qu'à M. René Buyck, architecte à Bruges, nos remerciements bien sincères pour l'obligeance avec laquelle ils ont mis à notre disposition les éléments graphiques de ce petit travail.

Bon Bethune.



Mélanges.

Les Saints de la Messe et leurs monuments (1).

Ce nouveau volume du monumental ouvrage de M. Ch. Rohault de Fleury m'apparaît un peu comme l'Album d'un artiste qui aurait entrepris de faire, dans la plupart des pays chrétiens, un pèlerinage en l'honneur de quatre disciples du Christ, les saints Pierre, Paul, Philippe et Jacques le majeur, afin d'étudier les temples que leur culte a pour ainsi dire fait jaillir du sol dès la liberté de l'Église, et d'en marquer les plus intéressants par un crayon à la fois alerte et studieux.

C'est que M. Rohault de Fleury est un savant doublé d'un artiste; quelquefois même je dirais volontiers un dessinateur doublé d'un archéologue. C'est un peu le cas pour le volume paru naguère où l'intérêt gît plus dans les planches que dans le texte ; j'espère que l'auteur ne m'en voudra pas pour cette remarque, justifiée déjà par le nombre des planches qui, dépassant la centaine, équivaut au nombre des pages du texte. Ce texte, le plus souvent, se réduit à une nomenclature, et, en réalité, il ne pouvait en être autrement en présence de la multitude d'églises consacrées au chef des apôtres et à l'apôtre des gentils. Cette nomenclature même est loin d'être complète, et elle ne pouvait l'être. C'est une sélection, et généralement encore, c'est l'artiste qui a déterminé le choix.

On comprendra facilement que, même dans ces conditions, la tâche était encore considérable. Il s'agissait non seulement des chefs des apôtres, de prédicateurs de la foi, mais des premiers confesseurs qui ont arrosé de leur sang l'affirmation de leur *Credo*. Rien n'est fécond comme le sang des martyrs. Aussi M. Rohault de Fleury nous apprend qu'en Angleterre seule, plus de douze cents églises portent le nom de Pierre, parmi lesquelles il en a recueilli cinq cent quatre-vingts. Parmi celles-ci, il y a bon nombre d'édifices de premier ordre, des cathédrales magnifiques qui, en Angleterre, étaient en même temps des abbatiales. Les planches du volume que nous avons sous les yeux nous font connaître les églises de Ripon, de Dunstale, d'Ely, de Chester, d'Exeter, de Westminster, de Gloucester, de Peterborough, etc., monuments des plus grandioses, et qui caractérisent admirablement la fière et solide piété des Anglo-Saxons qui les ont édifiés. M. Rohault de Fleury ne donne pas seulement les détails les plus saisissants de l'architecture, son crayon nous fait connaître aussi le caractère des monuments plastiques, de l'iconographie, du décor et même de la sphragistique de ces grandes abbayes où tout est intéressant. La cathédrale de Westminster l'a particulièrement captivé à cet égard, à juste titre. J'aurais voulu cependant un croquis de cette belle figure de saint Pierre si caractéristique du retable du XIIIe siècle conservé dans cette église, travail français dans lequel Viollet-le-Duc, qui en donne un dessin colorié, trop édulcoré à mon sens, croit reconnaître le retable de l'autel majeur. Dans le domaine de la peinture je ne connais pas de plus beau type de saint Pierre à cette époque.

Ces grands monuments anglais sont, malgré la Réforme et les guerres antérieures, bien conservés ou remarquablement restaurés ; ils ont, de longue date, été entourés d'un respect auquel on ne saurait assez rendre hommage. La dévotion à saint Pierre a été très grande en Angleterre, et c'est avec raison que l'auteur termine l'étude qu'il a faite des monuments encore debout par cette réflexion : « La multitude d'églises qu'on vient de visiter et les centaines placées sous le nom de saint Pierre constituent un témoignage éloquent du culte que les Anglais lui ont voué. Des mille campaniles qui, chaque dimanche, rassemblent à leur pied les chrétiens sous son nom et qui font pour ainsi dire résonner sa voix, n'y verrons-nous pas sortir enfin l'avertissement salutaire qui rendra à nos frères séparés

1. *Les saints de la messe et leurs monuments*, par Ch. Rohault de Fleury, auteur des Mémoires sur les instruments de la passion, d'Études continuées par son fils. VIIe volume. Paris, Librairies-Imprimeries réunies, Motteroz, D^r. 1899, 111 p., 104 Pl.

la foi de leurs aïeux et la soumission au successeur du prince des apôtres ? »

L'étude des sanctuaires consacrés à saint Pierre terminée en Angleterre, l'auteur passe successivement à ceux qui ont été érigés sous son vocable en Allemagne, en Bavière, à Bade, dans le Wurtemberg ; dans l'empire d'Autriche, dans les pays scandinaves, dans le Portugal et jusqu'en Orient. Je ne m'explique pas bien comment, dans ce grand pèlerinage à la recherche de tous les témoignages de la dévotion des peuples, les monuments de la France, de l'Italie, de la Hollande et de la Belgique ne figurent point. Assurément cela ne peut être un oubli. Dans ces pays le culte du grand apôtre s'est développé de bonne heure et M. Rohault de Fleury sait mieux que moi l'importance des églises édifiées en France sous son vocable. Il n'en manque pas non plus en Hollande et en Belgique. Dans ce pays la belle collégiale de St-Pierre à Louvain, l'église du même vocable à Gand, l'église romane de style presque lombard à St-Trond et les souvenirs de la collégiale de St-Pierre à Liége seraient à citer parmi beaucoup d'autres monuments élevés au prince des apôtres.

Pour ce qui se rapporte à l'apôtre des gentils, le crayon de l'artiste nous conduit tout d'abord à Rome, et c'est justice. Quelques pages cependant rappellent les traits saillants de la biographie de saint Paul, écrite tant de fois par des plumes saintes, éloquentes et savantes ; mais jamais on n'aura tout dit sur la vie de ce mystérieux converti, qui n'a connu le Christ que pour l'avoir persécuté, pour avoir été appelé à lui au moment où il ne pouvait s'y attendre, et qui, après avoir passé par quelques jours de cécité pour arriver à la vision de l'éternelle lumière, de persécuteur devint persécuté ; enfin, après bien des pérégrinations, saint Paul trouve à Rome la récompense de ses travaux par le martyre.

M. Rohault de Fleury, au début de l'étude des monuments consacrés à saint Paul, fait remarquer que son travail est abrégé considérablement par le fait que les églises bâties en l'honneur de saint Pierre, l'ont été en même temps en l'honneur de saint Paul.

C'est dans la cité où il subit le martyre que s'élevèrent naturellement aussi les premiers monuments inspirés par la dévotion à saint Paul. Sa dépouille fut déposée dans un hypogée au bord du Tibre. Au IVe siècle, Constantin lui élève une basilique. Dans les catacombes son image est peinte en même temps que celle de S. Pierre ; sa basilique jusqu'au temps de Charlemagne est entretenue par les papes et décorée d'ornements les plus somptueux. Tour à tour dévastée par les Sarrasins et les barbares, la piété des fidèles et surtout celle des souverains pontifes en a fait un monument hors pair qui, comme on sait, n'a disparu qu'en 1823 à la suite d'un terrible incendie.

L'auteur fait l'historique assez complet de Saint-Paul-hors-des-murs, et grâce à six planches qui reproduisent, soit d'après d'anciens documents, soit d'après les épaves sauvées de l'incendie, tous les souvenirs de l'antique basilique, le lecteur peut s'en former une idée précise. Parmi les monuments heureusement épargnés par le feu, se trouve le beau ciborium du XIIIe siècle, placé aujourd'hui dans la basilique reconstruite, et malgré les modernismes si nombreux du décor de cet édifice immense, il donne à l'intérieur du temple quelque chose de son antique majesté.

Après la basilique de St-Paul, l'auteur poursuit l'étude des monuments consacrés en Italie à la mémoire du grand apôtre : églises, mosaïques, œuvres plastiques et souvenirs de toute nature, tout cela est noté par la plume et rendu visible par le crayon. Je ne puis naturellement en faire l'énumération par le détail. Notons cependant l'étude de l'église du prieuré S. Paolo à Pistoia ; trois dessins font connaître l'ensemble, les détails les plus intéressants et surtout la façade très remarquable de l'église.

Le culte de S. Paul nous ramène en France ; l'auteur nous donne une longue liste des églises et sanctuaires que ce culte a inspirés. Notons l'ancienne abbaye de St-Paul à Besançon ; le plan de cette maison religieuse, l'église abbatiale avec sa tour démolie en 1833, une coupe et des détails du décor plastique, forment l'étude de ce monument hautement intéressant et qui n'est pas aussi connu qu'il devrait l'être ; la belle église St-Paul d'Issoire, la façade de celle de Varax (Ain), les églises placées sous le même vocable, à Clermont, à Lyon, à Rouen, bon nombre d'églises aujourd'hui démolies et que M. R. d. F.

reconstitue au moyen des documents conservés, sont autant de preuves de la dévotion tant de fois séculaire pour l'apôtre des nations. Les manuscrits les plus importants de la bibliothèque nationale sont aussi mis à contribution dans quelques-unes des planches les plus intéressantes du volume. Quelques croquis d'églises pris en Allemagne, en Angleterre, en Espagne et en Belgique terminent la série de ces études.

Le culte des saints apôtres Philippe et Jacques le mineur, dont les noms figurent également dans le canon de la messe, a été naturellement moins fécond en églises, en sanctuaires et en monuments de toute nature, quoique, si l'on entrait dans le détail de tout ce qui a été édifié en leur honneur, la moisson serait encore considérable. C'est à Rome encore, par la construction de la basilique des saints apôtres attribuée à Constantin, du moins en ce qui concerne la fondation, qu'il faut chercher les premiers monuments inspirés par la dévotion à ces disciples immédiats du Christ. Il n'y a du reste rien de certain jusqu'au VIe siècle, époque où les reliques des saints furent déposées dans la basilique qui alors prit leur vocable ; dès le milieu du IVe siècle cette basilique fut renouvelée par le pape Pélage, ou plutôt par son successeur Jean III. De cette reconstruction même il ne reste aujourd'hui que huit colonnes.

C'est surtout dans les mosaïques de Rome et de Ravenne que se retrouvent les images de S. Jacques ; dans les manuscrits de la bibliothèque nationale l'auteur a également recueilli de nombreuses miniatures. Les églises bâties sous le vocable de ces saints et admises dans le recueil de M. Rohault de Fleury sont peu importantes. Il en existe cependant de considérables ; en Belgique seulement on pourrait citer l'église de St-Jacques à Tournai du XIVe siècle (1), et l'abbatiale de St-Jacques à Liége reconstruite au XVIe siècle dans le style le plus fleuri de la dernière période ogivale. Mais je rappellerai ce que j'ai fait observer au début de ces lignes : dans un travail qui comprend des études aussi vastes, l'auteur doit se limiter à un choix. Celui que nous offre le nouveau volume de M. Rohault de Fleury sera reçu avec reconnaissance par tous les érudits.

J. Helbig.

1. V. *Monographie de l'église paroissiale de St-Jacques à Tournay*, par L. Cloquet. Société de Saint-Augustin, Lille et Bruges, 1891. V. aussi *L'église de St-Jacques à Liége*, par J. C. Delsaux, architecte et Ed. Lavalleye. Liége, Avanzo, 1845.

L'art chrétien. Entretiens pratiques (1).

OICI un excellent livre dont je voudrais voir remettre un exemplaire à chaque prêtre au moment où il quitte le séminaire pour entrer dans la pratique du saint ministère. Il y trouverait vraiment un conseiller précieux, un guide qui, dans bien des circonstances difficiles, lui apporterait des conseils et des avis dont il n'aura qu'à se louer. Il lui apprendra tout d'abord à se défier de soi-même, science que, généralement, on acquiert trop tard.

L'ouvrage s'adresse tout particulièrement au clergé, et c'est surtout par ses membres qu'il sera lu avec le plus de fruit ; c'est là qu'il importe de le répandre. En effet, malgré la tendance qui existe actuellement dans la plupart des pays catholiques de s'emparer des édifices du culte et d'en laïciser l'administration au moyen des commissions officielles, des lois et de prétextes de toute nature, — ce sera toujours au clergé que reviendra l'action décisive dans la construction, la conservation, le décor et l'entretien des églises.

Cette tâche, le clergé l'accepte très généralement avec dévouement, avec abnégation, souvent avec amour : c'est son honneur.

Mais cette action exige toujours des connaissances archéologiques approfondies, une certaine intelligence pratique de l'architecture et des arts qui en dépendent. Ces connaissances, trop souvent, font défaut au jeune prêtre, et même il ne peut les acquérir parfois qu'au cours d'un long ministère. C'est à ce point de vue que le livre de M. l'abbé Mallet peut rendre d'inappréciables services, étant fait par un homme d'expérience ; un ecclésiastique qui, tout à la fois connaît les besoins du culte, qui a la science des monuments et l'intelligence de l'art.

1. *L'art chrétien. Entretiens pratiques*, par l'abbé Mallet, chanoine honoraire de Séez. Paris, Ch. Poussielgue.

Son livre a encore l'avantage considérable de n'être ni volumineux ni coûteux.

L'ouvrage est divisé en XIII entretiens. Les premiers sont intitulés : Existence et définition de l'art chrétien. Règles de l'art chrétien. Les différentes sortes de style. Lequel adopter pour les églises ? Formes ou plans divers. Plan par terre. Coupes. Élévations. Emplacements. Ornementation. Isolement. Plan de sacristie. Devis.

On voit, par le simple titre des entretiens, comment l'auteur, après avoir exposé les notions générales de l'art chrétien dont la connaissance est indispensable, entre dans le vif de la pratique. Par les chapitres suivants il poursuit ses conseils dans des entretiens intitulés : Construction. Matériaux divers. Leur choix et leur emploi. Ornementation. Sculpture décorative. Statuaire. Pavage. Peinture murale. Peinture sur verre. Mobilier. Autels. Fonts baptismaux.

Toutes ces questions sont étudiées avec une compétence très réelle, et M. l'abbé Mallet examine avec soin toutes les questions qui intéressent la convenance et la dignité du culte : les vases sacrés, la réparation des églises, la musique sacrée et jusqu'aux questions de droit qui peuvent intéresser les administrations fabriciennes. Tout cela est traité par un prêtre savant, plein de bon sens et d'un goût généralement très sûr.

Après avoir rendu hommage à la science et à la compétence de l'auteur, je tiens à formuler quelques réserves sur des points de détail où je ne saurais me ranger à son opinion.

Parmi les différents styles d'architecture à recommander pour la construction des églises, il met en première ligne, et à juste titre, le style gothique. Nos églises, du XIIIe et du XIVe siècle, dit-il, s'adaptent mieux à nos idées, à nos mœurs et à notre génie national, mais il semble croire que le style ogival est plus coûteux que d'autres styles d'architecture, par les moulures et l'ornementation qu'il exige. C'est là une erreur, très généralement accréditée et qu'il convient de dissiper. Le style du XIIIe et du XIVe siècle admet la plus grande simplicité. C'est même peut-être le style le plus économique, parce que sous le crayon d'un maître il n'y aura ni un détail superflu, ni une pierre inutile dans la construction. Mais ce que ce style exclut, ce sont les matériaux de contrebande à bon marché, mais sans durée véritable, les dispositions sans logique, les ornements en plâtre et tout ce qui n'offre que des apparences sans nécessité. Parmi les matériaux qu'il faut rejeter, M. l'abbé Mallet place le bois de sapin, exclusion qui est excessive, car nos ancêtres ont employé avec avantage le bon bois de sapin, notamment pour les voûtes en bardeaux et d'autres usages où il s'est maintenu pendant des siècles.

Des réserves s'imposent encore sur quelques points qu'il importe de signaler :

M. l'abbé Mallet admet que par économie, on bâtisse les églises rurales en simples moellons, — ce qui est parfait — mais il ajoute : « ensuite on les couvrira d'enduit qui, au lieu d'être lisse, pourrait à l'extérieur, simuler le grain de la pierre, et même, au moyen de petits traits, simuler un appareil. »

Ce sont là, dans la construction, des fictions qu'il vaut mieux s'interdire d'une façon absolue ; c'est pour la même raison qu'il faut rejeter le même procédé recommandé pour le pavement des églises pauvres, en ces termes : « Il semble que pour les églises dont les ressources sont peu abondantes, le ciment, bétonné, en dessous serait utilisé avec avantage, quitte à lui enlever sa vulgarité, en simulant, au moyen de petites rainures des figures géométriques variées et bien choisies. » Je crois que lorsqu'on est pauvre, il vaut mieux le montrer sincèrement et ne rien simuler du tout.

Une dernière remarque : Toujours en s'occupant du pavage des églises anciennes et des dalles tumulaires qui s'y trouvent, l'auteur donne un conseil que l'expérience ne permet pas d'accepter dans son ensemble ; il dit, p. 300 :

« Si vous réparez ou renouvelez le pavage d'un monument ancien, vous vous garderez d'en briser les dalles tumulaires, surtout quand elles ont une valeur artistique. » Ceci est parfait ; mais il ajoute : « Dans le cas où il serait impossible de les conserver à leur place primitive, vous agirez sagement en les incrustant verticalement dans le parement des murs, soit à l'intérieur de l'église, soit, faute de pouvoir mieux faire, à *l'extérieur.* »

J'ai toujours vu à regret disposer verticalement, aux parois intérieures des églises, semblables à des affiches, les lames tumulaires destinées à figurer horizontalement dans l'aire pavée ; mais il faut bien se résigner à cet expédient, lorsqu'il convient de les déplacer, mais les encastrer à l'*extérieur* dans les murs exposés à toutes les intempéries auxquelles elles ont été soustraites, pendant des siècles, c'est les vouer à une destruction certaine au bout de peu d'années. Je le sais d'expérience ; la pluie, le soleil, les gelées auront bientôt fait disparaître les gravures, les inscriptions, le décor — tout enfin ce qui constituait l'intérêt historique ou archéologique de ces monuments.

Ces réserves, on le voit, ne portent que sur des détails en général de peu d'importance. Le livre, je tiens à le répéter, est excellent. Il importe de le faire connaître et de le répandre, car il semble destiné à rendre d'incontestables services.

J. H.

Fleurs sur les autels.

I

L'USAGE des bouquets de fleurs sur les autels est relativement récent : il s'est introduit très lentement dans l'Église (1). Les premiers exemples que j'en connais remontent seulement à la fin du XVIe siècle. Jusque-là, les autels avaient été décorés de reliquaires, de croix, de statuettes de métal précieux, de chandeliers, mais pas de fleurs.

Écoutons Bocquillon, dans sa *Liturgie sacrée* (2) : « On mettait des fleurs par toute l'*église, excepté sur* « *la table de l'autel.* On en posait sur la tombe des « Martyrs, d'où on les retirait ensuite pour guérir « les malades. On en faisait des guirlandes pour « couronner le faîte des autels, c'est-à-dire le « dôme du ciboire. On en attachait aux murailles, « on en bordait les portes, on en jonchait le seuil « et le pavé. Mais pour ce qui est de la table sainte, « on ne voit aucun témoignage, durant les douze « premiers siècles, que l'on y ait mis des fleurs « pour les parer. Depuis même que les *Religieuses*, « par une piété plus digne de leur sexe que de la « gravité de nos mystères, se sont avisées d'y « mettre des vases de fleurs naturelles ou artifi- « cielles, leur exemple n'a été suivi que dans les « églises des (Ordres) Mendiants et dans les « paroisses de campagne, où, pour l'ordinaire, ce « sont *des femmes dévotes* qui ornent les autels. « Ce *nouvel usage*, que je nommerais *abus*, si « l'Église ne le tolérait, n'a pu s'introduire jus- « qu'ici dans les églises cathédrales, ni collé- « giales, ni chez les moines, du moins ceux qui « ont quelque souci de conserver les anciennes « pratiques. Il faut donc s'en tenir à l'ancien « usage, partout où le nouveau ne s'est pas encore « introduit, persuadés, comme nos saints Pères, « que la table sainte est uniquement consacrée par « le Sacrifice et qu'on n'y doit rien mettre de « superflu. »

Lehoreau, dans son *Cérémonial de la cathédrale d'Angers*, après avoir expliqué comment, en 1703 et 1705, se faisait l'exposition des reliques sur le maître-autel, ajoute (1) : « Dans cette église, on ne pare jamais et on n'a jamais paré les autels de fleurs soit naturelles, soit artificielles, comme on fait dans d'autres. Les abbayes de St-Aubin, de St-Serge et de St-Nicolas aussi bien que le chapitre de St-Léonard de Chamillé, ont suivi cette pratique de l'église d'Angers, je m'étonne que l'abbaye du Ronceray ne l'a pas imité. *Ce sont des filles qui*, comme dit S. Ambroise en parlant de la belle-mère de saint Pierre, *plus mobilitate quam pravitate peccaverunt.* »

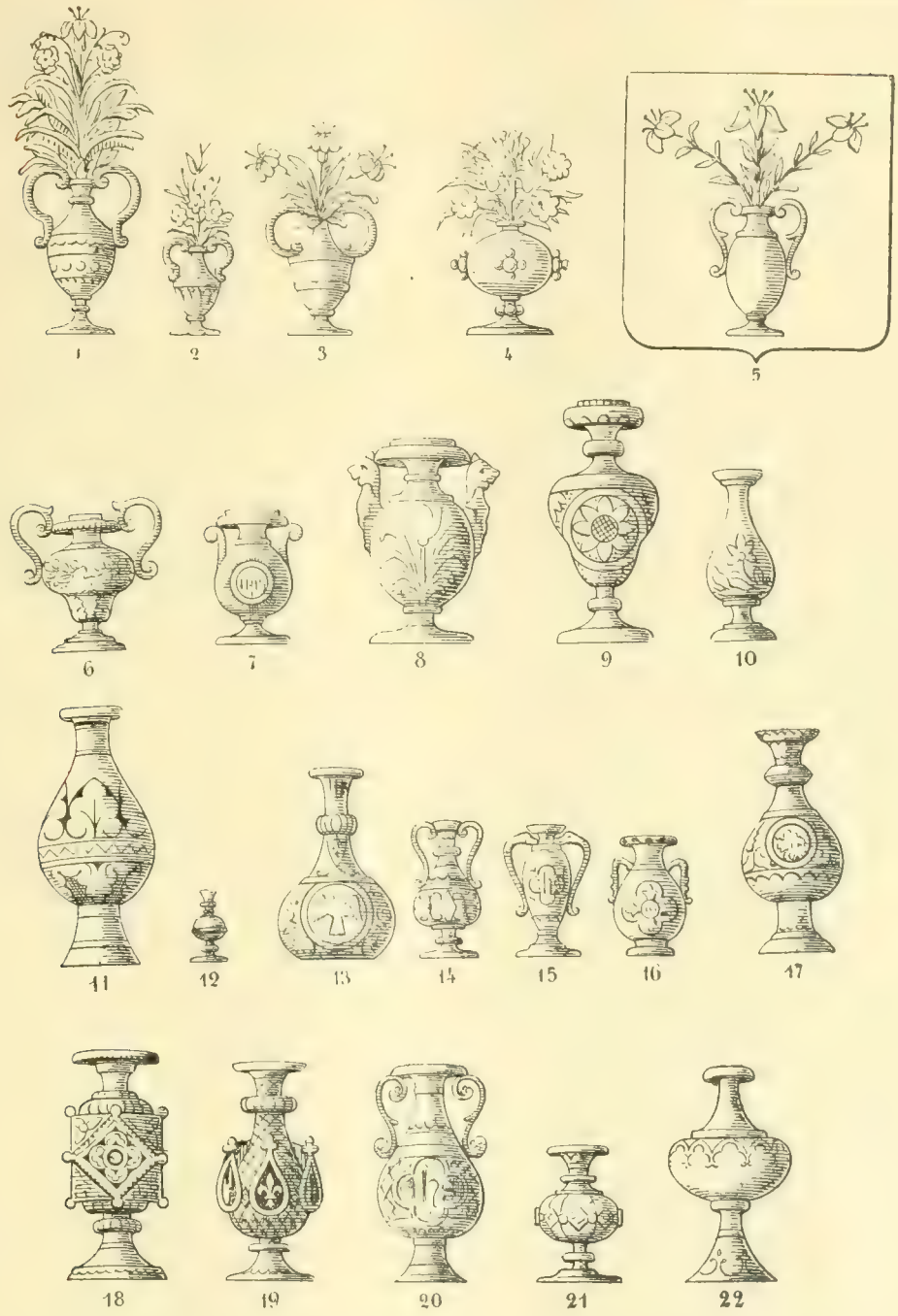
II

L'*ORNATUS Ecclesiasticus*, imprimé en 1591 est le plus ancien livre dans lequel j'aie trouvé une gravure représentant deux vases de fleurs sur les gradins de l'autel, près des reliquaires.

L'amour de la symétrie les multiplia bientôt, surtout quand on eut adopté d'une façon générale six chandeliers pour le maître-autel au commencement du XVIIe siècle : volontiers alors (2), on

1. Voir ce que dit l'abbé Martigny dans son *Dictionnaire des Antiquités chrétiennes* sur les fleurs, p. 270. Voir également *La Messe*, par Rohault de Fleury, t. VI, p. 211.
2. P. 103.

1. Bib. de l'Évêché. Cérémonial, I, p. 128 et 130.
2. Ce fut en 1700, à la cathédrale d'Angers, après la construction de l'autel à la Romaine.



Numéros *1, 2, 3.* Ornatus Ecclesiasticus, hic est compendium præcipuarum rerum, quibus quævis rite decenterque compositæ ecclesiæ exonari ac redimiri debent .. .. A Jacobo Steyllino. — Monachi 1591, p. 112. — *4. Histoire générale des pays de Gastinais, Sonnois et Hurpois*, par dom Guillaume Morin, 1630, frontispice. — *5. Vraie et parfaite science des armoiries*, Palliot, 1660.

Musée diocésain d'Angers. — *6.* Cuivre argenté, XVIIe siècle. — *7. 8.* Faïence du Croisic, XVIIe. — *9. 10.* Bois argenté et doré XVIIIe siècle.

Aiguières ou burettes modifiées. — *11. Dictionnaire du Mobilier* de Viollet-le-Duc, t. II, p. 9.

12. Annales archéologiques, t. XIII, p. 43. — *13. 14. 15. 16 Annales archéologiques*, t. XIX, pp. 153, 153, 155 et 193. — *17. Gazette des Beaux-Arts*, 1886, I, p. 134. Verre émaillé de Venise, XVe siècle. — *18. 19. 20. 21. 22.* Les pommes d'orfévrerie des châsses du XIIe au XIIIe siècle, les nœuds des croix processionnelles et les calices avec leurs chatons de formes si variées, leurs émaux, leurs feuillages donneraient d'excellents éléments.

intercala quatre ou même six vases avec bouquets entre les chandeliers.

Louis XIII avait donné pour l'autel de la Vierge, à N.-D. de Paris, quelques *pots à bouquets* en vermeil au mois de juillet 1638 (1).

Je trouve dans l'énumération des pièces d'argenterie de la chapelle de M. Sébastien Zameth, évêque de Langres, mort en 1651, *six vases avec fleurs de soie* (2). En 1676, M. Cornefort, chapelain de Langres, donna aussi sa chapelle d'argent ciselé, comprenant une croix, six chandeliers égaux, *six vases avec fleurs de soie*, etc. (3).

Germain Brice écrit en 1717, à propos de l'autel de la chapelle de la maison professe des Jésuites : « Il n'est point d'autel dans le Royaume, où il y ait une plus grande quantité de reliquaires, de *vases*, de candélabres, de chandeliers, de girandoles, de lampes et d'autres choses semblables, inconnues à nos ancêtres et que les nouveaux ordres ont inventées, pour exciter la dévotion. » — Au Val de Grâce, quand le St-Sacrement était exposé les jours de grandes fêtes, on l'accompagnait de quantité de chandeliers, de *vases* et d'autres choses de prix (4). — L'autel des Carmélites était orné de *vases*, de chandeliers... — Celui de la Visitation était garni de chandeliers, de lampes, de reliquaires, de *vases d'argent*, avec mille autres choses de nouvelle invention (5).

Ces citations nous prouvent la nouveauté relative des *vases* de fleurs sur les autels, aussi je m'étonne que M. Didron ait laissé entendre qu'il y en avait eu de tout temps (6). Les anciens liturgistes ne les voyaient pas sans une certaine mauvaise humeur, envahir de plus en plus les gradins et même la table de l'autel. Encore faut-il dire que ces vases de dimension médiocre, remplis de bouquets assez peu volumineux, ne ressemblaient guère aux extravagances qu'on se permet trop souvent aujourd'hui. Peut-on voir chose plus ridicule, que ces épais bouquets, dont la hauteur semble vouloir rivaliser avec celle des cierges et dont les fleurs symétriquement disposées (très souvent en papier d'or) ne se distinguent pas à quelques mètres des feuillages tout en or aussi ? Ne serait-il pas plus sage d'adopter des fleurs, imitant la nature autant que possible, dont on composerait des bouquets dépassant de trente à quarante centimètres seulement la bobèche des chandeliers ? En général, le volume de ces bouquets est excessif ; l'ambition de certains curés et des bonnes Sœurs ne semble pas satisfaite, quand ils ne forment pas une sorte de muraille, à peine interrompue par les chandeliers et les souches.

Les quelques exemples de bouquets que j'ai pu relever dans d'anciens ouvrages, nous montrent ce qu'ils étaient au XVIIe et au XVIIIe s. Tout d'abord, les vases d'autel étaient en argent, en cuivre argenté, de formes variées dérivant de l'ovale accompagné d'anses. Plus tard, on en fit en faïence, un peu partout, notamment à Nevers et au Croisic, où un artiste italien fonda un atelier qui en produisit d'énormes quantités de toutes dimensions, comme aussi des plateaux pour les burettes, dont quelques échantillons sont conservés au Musée diocésain d'Angers. Enfin, on fit, au siècle dernier, un très grand nombre de vases en bois tourné, doré, argenté ou peint.

Je trouve dans le Trésor de Clairvaux, en 1741, quatre *vases d'argent* à mettre des fleurs, sans anses (1) ; dans celui de la cathédrale de St-Malo, en 1792, sept *gobelets à fleurs*, de différentes espèces (2). L'église de Chemiré (Maine et Loire) possédait, en 1790, *trois vases à fleurs en fayence, onze en bois doré, cinq en bois peint en rouge* et *neuf en bois argenté* (3).

Quant aux fleurs artificielles *(flores hiemales)* elles étaient fabriquées de bien des manières :

1° *En cire.* Gaby (Charlot) exécuta en cire pour l'entrée d'Anne de Bretagne à Tours le 26 nov. 1500 : « Une espine fleurie, un olivier, « un morier, un guygnier, un cerizier, un oranger,

1. Sauval, *Antiquités de Paris*, 1640, p. 27.
2. *Inventaire des Reliques de la cathédrale de Troyes*, en 1709, par Ch. Lalore, p. 9.
3. *Ib.*, p. 19.
4. *Description de la ville de Paris*, 1717, t. II, p. 49.
5. *Ib.*, p. 425.
6. *Annales archéologiques*, t. XIX, p. 78. « Aujourd'hui, quand on montre la relique d'un saint et surtout quand on expose le Saint-Sacrement, on les environne, pour leur faire honneur, de fleurs et de cierges qu'on aime à alterner. *Il en a toujours été ainsi...* »

1. Publié par l'abbé Lalore, p. 88. *Inventaire de* 1741, n. 123.
2. *Archives de la Loire inférieure.* État de l'argenterie de la cathédrale de St-Malo en 1792.
3. *Archives de Maine et Loire*, série G. *Inventaire des églises rurales*, en 1790.

« un grand-lis, une grande quantité de roses tant « blanches que rouges et aultres fleurs de toutes « couleurs » pour 100 l. (environ 2000f) (1). Bocquillon, dans sa *Liturgie sacrée*, p. 80, dit encore : « Il y avait en plusieurs églises, entre autres « chandeliers, une grande machine en forme d'ar- « bre, qui sortait de troncs, garnis de feuilles ou « de fruits et de petites gondoles ou soucoupes « propres à soutenir des cierges ou des lampes. « Cette multitude de lumières faisait un bel effet. « Dans les églises riches, cet *arbre* était de cuivre « ou d'autre métal ; dans les pauvres paroisses « de campagne il n'était que de bois : les *feuilles « et les fruits étaient ordinairement de cire peinte*, « qu'on renouvelait de temps en temps. Depuis « 20 ou 30 ans au plus (1701), ces vieux arbres « ont excité le zèle des jeunes curés. Ils les ont « bannis de l'église comme un objet profane ; en « récompense, ils ont mis des chandeliers et des « cierges sur leur grand autel, où l'on n'en avait « pas vu avant eux. »

2° *En soie*. Les archers de St-Quentin étant allés le 14 juin 1665 à la Fère, gagnèrent le prix et en rapportèrent un *Bouquet fait de très belles fleurs de soye de diverses façons*, qu'ils offrirent en grande pompe à la relique du chef de S. Quentin. Le bouquet avait été « *fait par les Ursulaines de Noyon, qui en ont demandé 200 l. aux archers de la Fère* (2). »

3° *En parchemin, en étoffe, en papier de riz, en papier ordinaire.*

4° *En porcelaine de Saxe*, même en *coquillages* à l'imitation des premières.

III

Le résultat de cette petite étude serait nul, si je la bornais à un regard jeté sur le passé, sur la date et l'origine des vases et bouquets de fleurs en tant qu'*ornements accessoires de l'autel*, sur la résistance qu'y opposèrent les églises les plus anciennes. Abordons maintenant la question pratique.

Sans doute, il est préférable de ne point laisser envahir l'autel par des fleurs, presque toujours mal disposées, surtout accumulées sans discernement et de s'en tenir comme autrefois à des reliquaires, à des frontons de châsse, ornés des statues des saints patrons (1) ; ou, si le St-Sacrement est exposé, à des chandeliers supplémentaires, mais enfin les fleurs sont *tolérées*. Il faut donc, non point en chercher la suppression radicale, mais les maintenir dans des proportions convenables.

Leur rôle est secondaire, à côté des six chandeliers : que les bouquets ne les absorbent donc pas en les faisant disparaître pour ainsi dire au milieu de buissons épais de fleurs et de feuilles d'or, débordant de tout côté. Accordons-leur au maximum une hauteur égale (le vase compris) à une fois et demie celle des chandeliers. Qu'ils soient montés en *arbustes*, en branches imitant la nature, sans une absolue irrégularité, et non pas à plat, comme des paravents épais, au travers desquels percent quand même les rayons de lumière d'un vitrail, souvent placé derrière. Pourquoi toujours exagérer la hauteur et la largeur et accorder la préférence à des fleurs de paillon ou de clinquant mêlées de feuilles d'or ? Les chandeliers d'argent ou d'or n'en paraîtraient-ils pas davantage s'ils étaient accompagnés de fleurs naturelles, ou imitant les couleurs de la nature ? Souhaitons de voir les fabricants de fleurs entrer dans cet ordre d'idées.

Quant aux vases, on en trouve dans certains magasins d'orfévrerie ; ils sont en cuivre doré repoussé de formes élégantes et d'un bon style, malheureusement trop coûteux pour se répandre un peu partout. Aucun effort sincère n'a été fait pour donner à ceux de porcelaine un aspect en harmonie avec le style de nos églises. Qui n'a vu des *potiches*, des *jardinières* comme celles de nos salons ou même des fleurs naturelles en pot vulgaire, entouré d'une enveloppe de papier plissé, prendre place sur les autels (2) à côté de la croix et des chandeliers ! Voilà ce qui est choquant et ce qu'on devrait absolument s'interdire. L'indus-

1. *Les artistes Tourangeaux*, par le Dr Girardet, p. 193.

2. *Mémoires de la Société académique de St-Quentin*, 1893 à 1896, p. 394.

1. Le Musée des Arts décoratifs de Bruxelles possède quatre magnifiques frontons de ce genre, bien connus et publiés plusieurs fois ; ils viennent de Maestricht. Ce seraient d'excellents types à reproduire pour l'ornement d'un autel important.

2. Je pourrais citer un autel en bronze doré et émaillé dans une église superbe, sur lequel on met avec complaisance des pots de fleurs, entourés d'un cache-pot *en papier dentelé :* c'est honteux.

triel qui s'inspirerait des formes anciennes des burettes, des vases et des aiguières dessinés dans les manuscrits ou sculptés sur certains monuments du moyen âge, pour façonner de *jolis vases d'autel*, richement *émaillés* avec les symboles des évangélistes, les chiffres de Jésus et de Marie, des Anges tenant des inscriptions, etc. dans le style du moyen âge à *un prix abordable*, rendrait à l'art religieux, odieusement outragé par des objets vulgaires, un *véritable service*.

Puisse cette petite étude stimuler le zèle de l'un des lecteurs de la *Revue* et le décider à faire cette entreprise.

Sans prétention à le diriger, j'ai dessiné quelques vases qui rempliraient assez bien le but, il me semble, je les soumets à l'appréciation des lecteurs, en provoquant leurs idées à ce sujet.

Les aiguières, les ampoules, les burettes et les vases portant des lis, dans le *groupe de l'Annonciation*, si souvent reproduit, fourniraient de précieuses indications; il serait facile d'en rechercher des spécimens.

L. DE FARCY.

Les lois de proportions dans l'architecture.

UN grand nombre de volumes savants ont été écrits sur les lois harmoniques et rythmiques qu'à tort ou à raison, l'on a cru retrouver dans les proportions des édifices de l'art classique ainsi que de l'art médiéval. Aurès a laissé là-dessus toute une collection de savantes études (1), Viollet-le-Duc en France (2) et Henszelman en Allemagne (3), ont surtout longuement disserté sur ce sujet et produit d'ingénieuses théories. Il semble résulter de leurs recherches que, s'il n'existe pas dans l'architecture des lois de proportions qui s'imposent, les architectes, aux meilleures époques, se sont servis de méthodes de tracé tirées de l'emploi de certaines figures géométriques simples, comme génératrices des proportions principales des monuments.

Les études d'Aurès, qui a consacré son existence à la métrique monumentale, ont donné beaucoup de consistance à la théorie du triangle eurythmique, qui aurait été appliqué aux temples grecs. M. Babin a trouvé que dans quatorze temples grecs, certaines hauteurs et certaines largeurs se déduisent l'une de l'autre à l'aide du triangle *équilatéral* et du triangle dit *égyptien* dont les côtés sont comme 3, 4 et 5 (1). Selon M. P. Fauré, les temples grecs auraient été soumis à la loi du *carré régulateur* et des triangles rectangles isocèles en lesquels il se divise (2). Il est parfaitement établi que le triangle égyptien est le générateur du cintre en anse du panier qui caractérise les arcades et les dômes surélevés des Perses. Les Romains se servaient surtout du triangle isocèle rectangle.

L'usage du triangle eurythmique se retrouve au moyen âge notamment dans la cathédrale de Milan (3). Selon Viollet-le-Duc, le générateur des cathédrales de Paris et d'Amiens est celui qui s'appelle égyptien, tandis que l'équilatéral règne dans le tracé des nefs de Toulouse et dans celui du chœur de N.-D. de Tournai, comme on peut en juger par un très curieux graphique donné par feu Renard dans sa monographique de cette cathédrale.

Nous avons cru devoir rappeler brièvement ces précédents de la question dont il s'agit, à propos de la bien intéressante étude d'un architecte espagnol, M. Vincent Lamperez, parue dans la *Revista de Archivos, bibliotecas y museos de Madrid* (4). D'après ses relevés, l'on peut constater l'emploi simultané, dans cet édifice admirable, des trois triangles usités dans la métrique, l'équilatéral, l'isocèle rectangle et l'égyptien.

1. V. La bibliographie des travaux d'Aurès dans le *Bulletin de la Société archéologique du Midi de la France*, année 1895, n° 16, p. 235. Voir aussi, sur l'œuvre de ce savant, mort en 1894, le *Bulletin archéologique du Comité des travaux historiques*, année 1894, 1e livre, p. XXIV.

2. Viollet-le-Duc, *Entretiens sur l'architecture* (9e édition). *Dictionnaire raisonné de l'architecture*, articl. *Symétrie*.

3. V. Henszelman, *Théorie des proportions appliquées à l'architecture. — Mémoire sur la découverte du système d'architecture classique au moyen âge.* — V. A. Lenoir, *Rapport sur le système d'Henszelman*, dans la *Revue générale de l'architecture*, année 1855.

1. V. C. Babin, *Notes sur l'emploi du triangle* (*Revue archéologique*, 1890).

2. V. P. Fauré, *Théorie des proportions en architecture*. Paris, André Daly.

3. V. *Revue de l'Art chrétien*, année 1892, p. 165.

4. Année 1899, n° 1. *El trazado de la catedral de Toledo y su arquitecto Pedro Perez.*

La reproduction des tracés de l'auteur en dira plus qu'une longue explication.

La cathédrale de Tolède, remarquable à tant de titres, et si bien étudiée par M. Lamperez, est, à notre connaissance, le plus curieux exemple qui ait encore été fourni à l'appui de la théorie des proportions. Elle offre un tracé de l'espèce, non seulement en coupe, mais encore en plan. Et ici, il ne peut en aucune façon s'agir d'idées préconçues comme pourraient en suggérer les théories modernes que nous venons de faire connaître. C'est en effet à un document du XVIIe siècle qu'est emprunté le diagramme qui se retrouve dans le plan de la cathédrale et que nous mettons également sous les yeux du lecteur. On conserve à la bibliothèque nationale de Madrid un traité

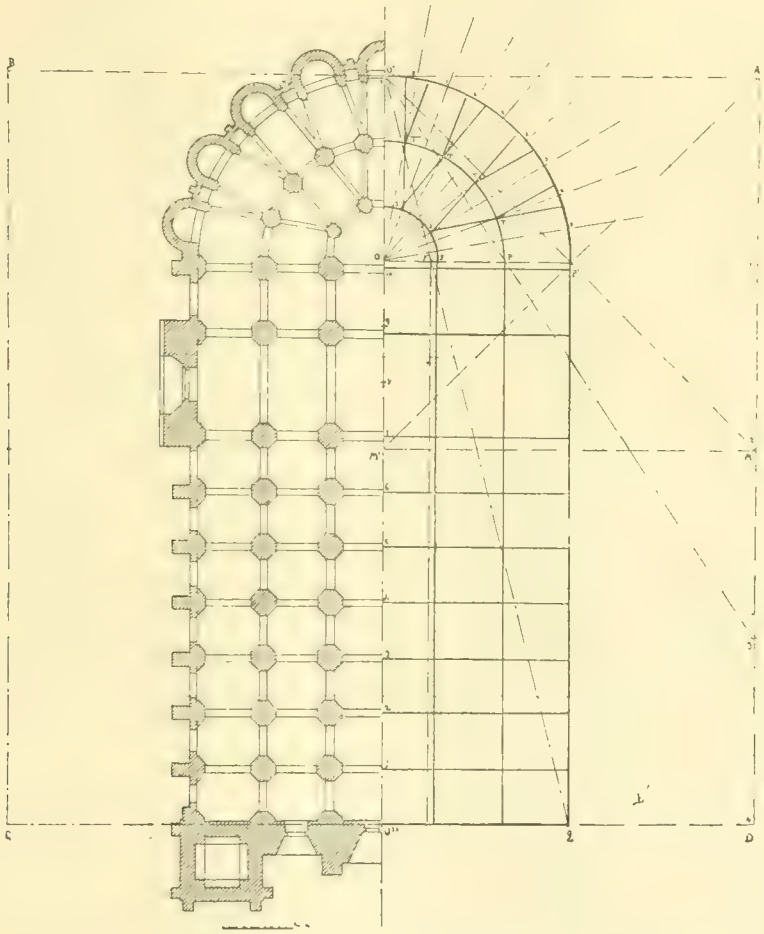


Fig. 1. — Plan de la cathédrale de Tolède.

sur la *symétrie des temples*, publié en 1681 par Simon Garcia, architecte de Salamanque, dans lequel on peut retrouver tout le tracé qui se vérifie dans le plan de Tolède. Il est assez curieux pour que nous l'expliquions en détail, d'après notre confrère espagnol. Il s'applique aux églises à cinq nefs, comme celle dont il s'agit. L'auteur donne aussi le tracé des églises à trois nefs.

Soit AB la longueur maxima du vaisseau ; sur cette ligne, constituant son arc longitudinal, construisons le carré PP′ P″ P‴ et traçons sa médiane CD, ainsi que ses diagonales.

Tirons maintenant la ligne A D ; elle coupera la diagonale PP′ en un point X, qui nous donnera à la fois la largeur de l'église et la naissance du chevet. Prenons en R le milieu de DP‴

et menons la ligne AR; elle déterminera, par son intersection avec la ligne qui marque la naissance du chevet, le demi-cercle intérieur qui correspond à la séparation des deux nefs du déambulatoire (1). Prenons de même en T, le milieu de B P‴, et joignons encore le point T au point A ; nous obtiendrons sur la ligne XX′, en J, la naissance de l'abside principale ; par suite nous

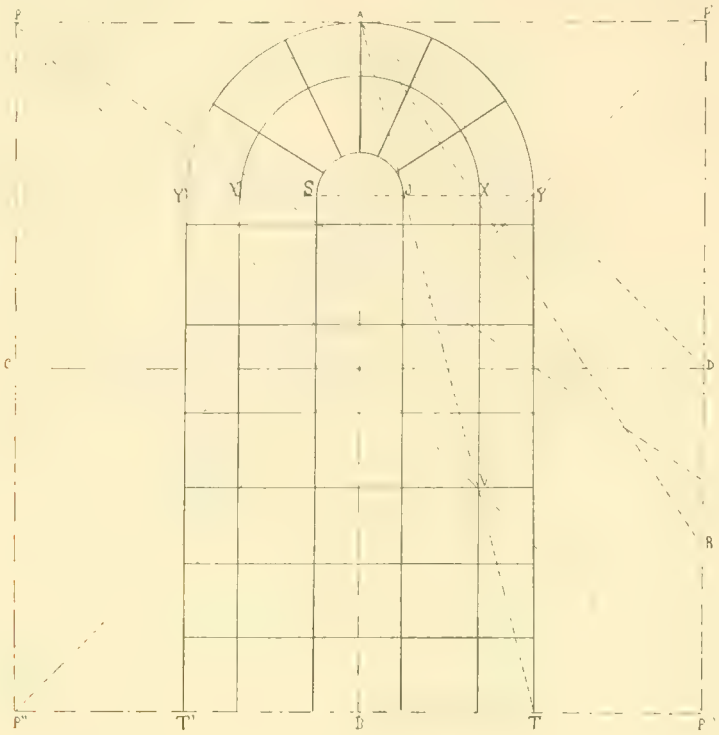


Fig. 2. — Tracé théorique de Simon Garcia pour une église à cinq nefs.

pouvons diviser le vaisseau en ses cinq nefs. Le transept commence au point où la diagonale PP‴ coupe l'axe du haut mur, et le chœur, au point où le même axe rencontre une ligne menée de P au tiers de P‴ P″ ; du même coup nous avons l'endroit où commence le chœur. La diagonale PP‴, marque en V, sur la ligne séparative des deux collatéraux, la longueur d'une première travée des nefs et on en trouve trois autres pareilles dans la longueur qui reste. Voilà un tracé d'une simplicité vraiment idéale.

C'est d'un auteur espagnol, M. A. Lopez Ferreiro, que nous tenons cette remarque, que l'hexagone et l'octogone ont été des modèles de monuments latino-byzantins (1). Or nous avons eu l'occasion de faire connaître dans cette même *Revue*, le curieux tracé qui doit avoir servi, selon M. Mauss, à établir le St-Sépulcre de Jérusalem, et une série d'édifices byzantins, tels

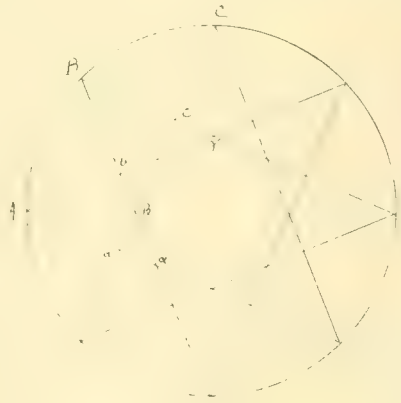


Fig. 3.

que St-Vital de Ravenne et la chapelle palatine

1. V. A. Lopez Ferreiro, *Lecciones de Arqueologia Sagrada* et la *Revue de l'Art chrétien*, année 1892, pp. 165 et 432.

1. Par suite d'une erreur du dessinateur il y a défaut de coïncidence en X dans la fig. 2.

d'Aix-la-Chapelle. Ce tracé le voici : divisez en 8 parties la circonférence d'un cercle, et joignez les points de division A, B, C de trois en trois, par des droites formant une suite d'angles non fermés et croisés. Leurs points de croisement externes a, b, c donneront la plantation des

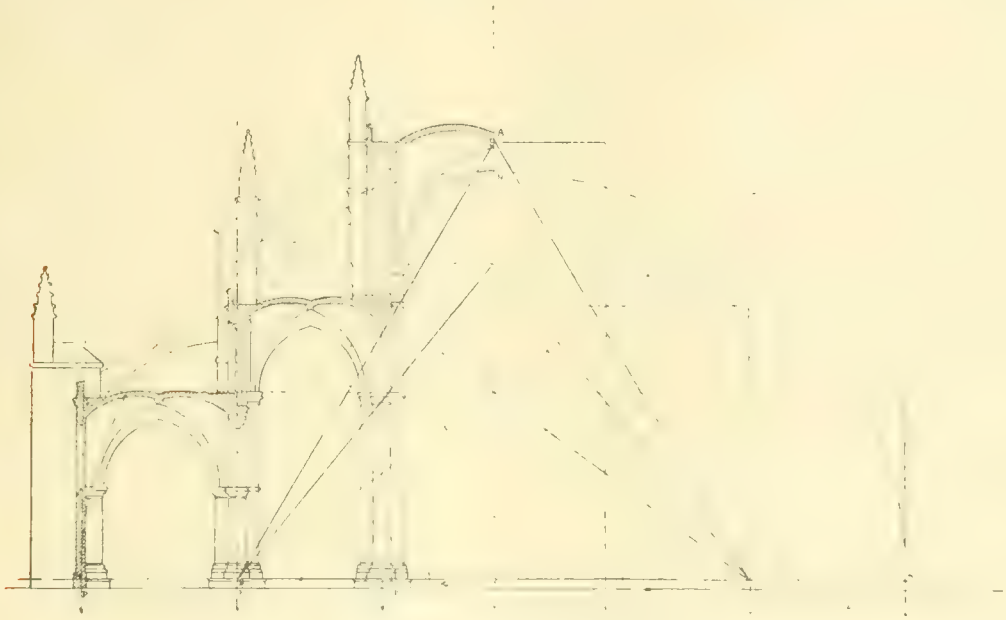
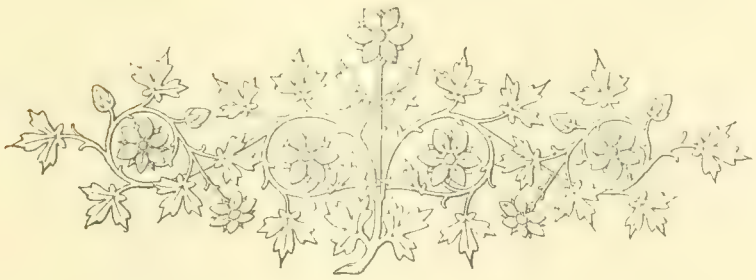


Fig. 4. — Coupe transversale de la cathédrale de Tolède.

piliers, tandis que les côtés de l'octogone inscrit au cercle donneront le tracé du mur externe d'un édifice octogonal de type byzantin.

Revenons à la cathédrale de Tolède. Elle offre dans le sens vertical un système de proportions des plus curieux ; il est superflu de le détailler. Le graphique ci-contre, qui reproduit un dessin de M. Lamperez, montre de manière évidente que ses grandes lignes peuvent être considérées comme engendrées par les trois triangles eurythmiques indiqués plus haut.

L. Cloquet.



Correspondance.

Italie.

San Severino : Une cloche de 1297. — Arezzo : Découverte d'une fresque du XVe siècle. — La Galerie Borghèse. — Recettes des Musées de l'État. — Un Institut anglais d'art et d'archéologie à Rome. — La chapelle Sixtine. — Florence.

San Severino (Marches). — La Pinacothèque de San Severino a reçu en dépôt une cloche fondue en 1297 ; elle est haute de 0,69 cm. et son ouverture mesure 0,59 cm.

Elle porte l'inscription suivante :

✠ A' D' M' CC' LXXXXVII' IND' X' MS' MADII.'. IHS.

✠ MENTEM SCAM SPONTANEA HONOREM DEO ET PATRIAE LIBERATIORIS.

✠ AVE MARIA GRA.

La cloche appartient à la confraternité du *Corpus Domini* ; en échange du dépôt elle a reçu une cloche neuve payée sur les fonds attribués au culte (1).

Arezzo. — On a découvert des fresques dans l'église Santa Maria. Le premier examen les a fait attribuer à Lorentino da Arezzo qui les aurait exécutées d'après les cartons de Piero della Francesca (1420 ? ✠ 1492).

Nous reviendrons sur cette découverte.

La Galerie Borghèse. — L'acquisition projetée de la Galerie Borghèse par l'État a donné lieu à de nombreux articles publiés par les journaux étrangers ; cette importante affaire ayant été incomplètement relatée, il convient de la reprendre.

Les objets d'art de la famille Borghèse ont été mis sous le régime fideicommissaire par des brefs du Pape Paul V en 1605 et en 1609, et par des actes successifs.

Sans nous arrêter aux discussions et aux décisions relatives aux collections fideicommissaires de Rome et antérieures aux événements de 1870, nous arrivons à la loi de 1871.

Cette loi supprime en principe les fideicommissaires, mais elle stipule que les galeries, bibliothèques, et autres collections d'art et d'antiquités alors existantes, resteront indivises et inaliénables jusqu'à ce qu'une loi spéciale en ait autrement ordonné.

A ce moment-là les collections de ce genre inscrites à l'office des hypothèques étaient :

Albani (Palais et Villa).
Barberini (quatre fontaines).
Barberini (Colonna di Sciarra).
Borghèse (Palais et Villa).
Corsini.
Doria Pamphili.
Ludovisi Boncompagni.
Rospigliosi.
Spada Veralli.
Torlonia D. Marino.
Valentini.

En 1883, la loi spéciale n'ayant pas encore été votée à cause des difficultés multiples qu'elle soulève, le Gouvernement fit adopter une modification importante au régime : tout en restant indivisibles, les collections peuvent être aliénées, mais seulement au profit de l'État, des Provinces (départements), communes et autres entités morales laïques, à la condition expresse que les collections resteront à perpétuité à l'usage du public.

Divers faits ayant prouvé que l'État devait redoubler de vigilance pour la conservation des fideicommis, un décret royal de 1891 approuva un règlement qui confirme les anciennes dispositions de conservation et en édicte de nouvelles.

Parmi les précautions prises précédemment se trouvent les inventaires déposés à l'office des hypothèques. Ces inventaires donnent la descrip-

1. Il n'est pas sans intérêt de rapprocher de la cloche de San Severino signalée par notre collaborateur M. Gerspach, un renseignement qui se trouve dans l'*Amplissima collectio, IV, p. 1112, n° 76. Historia insignis monasterii Sancti Laurentii Leodiensis* :

L'abbé Gaveridus, élu en 1323 fit fondre en 1324, par maître Gérard de Liége, deux cloches nommées *Jocvnda* et *Pairetta*. Celle-ci portait l'inscription :

« *Mentem sanctam spontaneam honorem Deo et patriae liberationem.* »

L'emploi d'un même texte dans deux pays si éloignés l'un de l'autre s'explique par le fait qu'il est emprunté à une hymne à sainte Agnès, populaire à cette époque :

Mentem sanctam spontaneam obtulit
Honorem Deo dedit
Et patriae liberationem impetravit.

N. D. L. R.

tion, les dimensions, les auteurs connus ou supposés, les numéros de tous les objets et la description précise de l'endroit, vestibules, galeries, corridors, chambres où ils sont placés; d'anciens édits faisant défense de déplacer un objet même d'une chambre à l'autre, attendu que, par des déplacements successifs, on pouvait faciliter l'enlèvement.

Le règlement de 1891 ordonne le dépôt au ministère de la copie certifiée des actes constitutifs, et des catalogues descriptifs.

Il exige la déclaration des jours et heures où la galerie est ouverte au public.

Il interdit le transport, sans autorisation ministérielle préalable, des objets d'un local dans un autre. Si le nouveau local ne paraît pas convenable à la conservation des objets et aux visites du public, le ministre défendra le transport.

Le ministre a toujours le droit de faire inspecter la galerie et de prendre toutes les mesures nécessaires à la conservation.

En vertu des lois et règlements en vigueur, la galerie Torlonia a été acquise par l'État et les objets d'art du palais Borghèse ont été transportés à la villa située hors la Porte du Peuple ; cette villa avait été donnée par Paul V à son neveu, le cardinal Scipion Borghèse.

La galerie Borghèse est la plus importante des galeries particulières de Rome.

Elle possède une collection de sculptures antiques hors ligne et les meilleures statues de Bernin et de Canova. Parmi les peintures on ne peut citer que les plus grands noms : Francia, Botticelli, le Dominiquin, Veronèse, Van Dyck, Rubens, Andrea del Sarto, Lorenzo di Credi, etc. Les deux pièces capitales sont *La Mise au tombeau*, peinte par Raphaël, âgé de 23 ans, et l'*Amour sacré et l'amour profane* de Titien ; le tableau est parmi les plus beaux de Rome et même de l'Italie, mais il est difficile d'en expliquer le titre.

L'État va profiter de la loi de 1883 pour acquérir toute la collection au prix de 3,600,000 lires payables par annuités, à prélever sur les recettes des musées.

Depuis que le projet de loi est déposé à la Chambre des députés, la famille Borghèse a, paraît-il, offert à l'État de lui abandonner gratis toutes les statues et toutes les peintures à la condition d'être autorisée à garder l'*Amour sacré et l'amour profane*, et à l'exporter à l'étranger.

On dit à Rome que la famille a reçu pour cet ouvrage une offre ferme de cinq millions de francs. Le chiffre paraît énorme ; il n'est peut-être pas aussi élevé, mais il n'y a pas de doute qu'il est, en tous cas, supérieur à 3,600,000 fr. autrement la famille Borghèse n'aurait pas fait la proposition.

On dit que le ministère a refusé la combinaison, et il faut l'en féliciter.

La recette des musées et fouilles de l'État. — La recette perçue à l'entrée des établissements, pendant l'exercice 1898-1899, a été de 479,582 lires.

Il y a dix ans elle était environ de la moitié de cette somme.

La question de la taxe des musées est trop importante pour ne pas faire l'objet d'une étude spéciale ; nous la ferons et nous prouverons que la mesure est un bienfait pour les arts et pour le public, et qu'elle ne gêne personne sauf ceux qui prenaient les musées uniquement pour un endroit chauffé en hiver et frais en été.

Un Institut anglais d'art et d'archéologie à Rome. — Rome possède diverses institutions de ce genre notamment celles de la France et de l'Allemagne, toutes deux établissements d'État. L'Angleterre va avoir la sienne, avec la différence que la création résultera de l'initiative privée. Une Société s'est fondée à Londres pour subvenir à toutes les dépenses de l'Institut qui étendra son action sur toute l'Italie et sera en relation suivie avec l'Institut anglais d'archéologie à Athènes.

La Chapelle Sixtine. — L'Institut archéologique allemand de Rome a entrepris aux frais de l'Empire, un ouvrage complet sur la Chapelle Sixtine.

Le premier volume de cette importante publication est sous presse ; elle est dirigée par le savant docteur Steinmann.

On assure que la dépense totale dépassera 125.000 francs.

La célèbre suite de tapisseries *Les Actes des Apôtres* d'après Raphaël, primitivement destinée

à la Sixtine, est en ce moment l'objet des réparations depuis longtemps réclamées.

J'ai fait de cette tenture une étude spéciale qui paraîtra au cours de cette année, dans la *Revue de l'Art chrétien.*

Florence. — La galerie de l'hôpital Santa Maria Nuova, dont j'ai parlé plusieurs fois déjà dans la *Revue*, a été définitivement attribuée, en vertu d'une loi récente, aux galeries et musées de l'État à Florence, moyennant une indemnité de 495,000 lires au profit de l'hôpital, payable par annuités sur les recettes du tourniquet.

On sait que la pièce capitale est l'admirable *Adoration des Bergers* par Van der Goes (✠ 1482) que le Gouvernement français fait graver par Flameng.

GERSPACH.

(Florence, avril.)

Travaux des Sociétés savantes.

Société des Antiquaires de France. — *Séance du 21 mars 1900.* — M. de Monecove lit une note de M. Soil, associé correspondant étranger, à Tournai, sur la trouvaille de quatre vases funéraires en terre cuite avec inscriptions blanches, faite à Tournai au mois de mars de cette année.

M. Héron de Villefosse, membre honoraire, communique une inscription votive à Saturne trouvée en Tunisie et dont le texte lui a été adressé par M. le marquis d'Anselme de Puisaye. Il présente également les photographies de deux stèles votives anépigraphes ornées de symboles religieux et découvertes à Djebba par le R. P. Heurtebise.

Séance du 28 mars. — Présidence de M. Collignon. M. Omont, membre résident, fait une communication au sujet du faux diplôme de Clovis II étudié par Julien Havet dans la Ve de ses *Questions mérovingiennes.*

Séance du 4 avril. — M. Pallu de Lessert lit un mémoire sur la compétence respective du proconsul et du vicaire d'Afrique dans les démêlés donatistes.

M. Omont maintient la date de 1286 qu'il a assignée jadis à un petit traité de Médecine fait par Thomas Thanon, date que M. Eugène Ritter de Genève proposait de rapporter à 1386.

M. Collignon lit une note de M. Gaudin sur l'antimoine et les alliages chez les anciens.

M. Babelon présente une terre-cuite représentant une déesse-mère trouvée dans un tombeau avec deux monnaies de Basile II, ce qui donne à croire qu'elle a été considérée comme une figure de la Vierge Marie.

Séance du 25 avril. — M. Michon entretient la Société d'une dalle de marbre conservée au Louvre, dalle sur les deux faces de laquelle sont gravés des décrets athéniens de la fin du Ve siècle avant notre ère, et qui au Ve siècle après J.-C., a été employée comme imposte dans une église chrétienne, sans doute sur l'Acropole même où la stèle avait été primitivement érigée.

M. Héron de Villefosse communique les photographies d'un monument romain provenant des environs de Magny-Lambert (Côte d'Or) et portant une inscription latine en l'honneur de Mercure et de Romerta ; il est orné des bustes des divinités des sept jours de la semaine.

M. Babelon entretient la Société de la célèbre statuette de bronze connue sous le nom d'Héraclès Oppermann.

Séance du 16 mai. — M. le Baron de Baye communique une étude sur l'ornementation uniforme de certains objets de l'époque barbare, ornementation qu'il a retrouvée en Sibérie et qu'il croit empruntée par les Goths à la civilisation scythique.

M. de la Tour fait l'historique des deux plus anciens balanciers de la Monnaie qui remontent à 1698.

M. Collignon communique un petit bronze envoyé de Smyrne par M. Paul Gaudin. C'est une Cybèle assise entre deux lions et les pieds posés sur un troisième lion ; il y a là une combinaison de deux types ordinairement isolés.

M. Deschelette signale une figurine d'argile blanche du Musée de Cologne représentant Dispater et la compare à deux exemplaires des musées de Bourg et de Reims, précédemment signalés par M. Héron de Villefosse.

Académie des Inscriptions et Belles-Lettres. — *Séance du 2 mars 1900.* — M. Pottier lit une notice sur son prédécesseur G. Deveria. M. Heuzey rend compte des fouilles exécutées à Tello, en Chaldée. Au-dessous des restes d'un grenier d'abondance, datant du IVe siècle avant notre ère, on a découvert un second édifice appartenant à une époque encore plus reculée, portant des fragments d'inscriptions en traits curvilignes et orné de sculptures abruptes. Ce devait être aussi un magasin du roi Our-Nina. Il contient des cachettes en forme de jarres intérieurement bitumées. On devait déposer dans ces jarres les liqueurs fermentées que les Chaldéens fabriquaient avec des dattes, et qu'on conservait soigneusement.

Au nom de M. Renaud, M. Héron de Villefosse signale la découverte de tombes taillées dans le roc, qui vient d'être faite près du cimetière d'Apremont.

Séance du 9 mars. — M. Ravaisson communique trois photographies dont la première représente le tombeau de Raphaël à Rome, dans la Rotonde ; la seconde, la Madone en marbre de Lorenzetto, élève de Raphaël, et la troisième une Vénus antique dont cette Madone est une évidente imitation et serait, suivant M. Ravaisson, le prototype de la Vénus de Milo. La Madone avait été exécutée d'après les instructions personnelles du grand peintre. Suivant M. Ravaisson, le prototype de la Vénus fut créé par Phidias. C'est ainsi que se rapprochent dans cette histoire les deux noms du grand sculpteur d'Athènes et du grand peintre d'Urbain.

M. de Lasteyrie complète les renseignements qu'il a donnés précédemment sur la véritable époque de la construction du portail sculpté de Saint-Trophime à Arles. Selon lui, ce portail a dû être fait aux approches du XIIIe siècle. Il en trouve la preuve dans la figure en pied de saint Trophime que l'on y voit, la figure coiffée de la mitre triangulaire dont aucun archevêque d'Arles ne paraît avoir fait usage avant ce siècle. La façade dont il s'agit a dû être sculptée de 1180 à 1200, et voici pourquoi : c'est que les moulures de l'archivolte de la porte d'Arles se retrouvent à peu près identiques à la porte latérale de l'église de Sainte-Marthe de Tarascon qui a été exécutée entre 1187 et 1197. De plus, le dessous du linteau est orné d'un élégant rinceau semblable au linteau de la porte d'entrée de l'ancienne cathédrale à Maguelonne, qui est daté de 1179.

Séance du 16 mars. — M. de Vogüé communique une lettre de M. Maspero, qui renferme l'estampage d'une inscription phénicienne découverte par le savant directeur des antiquités égyptiennes dans les fouilles qu'il fait exécuter en ce moment sur l'emplacement de l'antique ville de Memphis.

L'inscription est gravée sur un bloc de marbre qui servait de socle à une stèle égyptienne sur laquelle M. Maspero se propose de revenir ultérieurement. Ce texte a malheureusement beaucoup souffert, et M. de Vogüe croit prudent d'attendre, avant de risquer une interprétation définitive, la copie et les détails promis par M. Maspero. Il pense néanmoins avoir exactement déchiffré la première ligne qu'il traduit ainsi : *Donarium hoc eregi ego Bodastoret filius*, etc. Ce nom propre est suivi d'une longue généalogie qui occupe la fin de la première ligne et un tiers environ de la seconde. La fin du texte, d'après l'étude sommaire à laquelle M. de Vogüe s'est livré en compagnie de M. Berger et de M. Clermont-Ganneau, comprend la dédicace à une ou plusieurs divinités, dont la principale serait Isis. D'après la forme des lettres, l'inscription appartient à l'époque des Ptolémées.

Le plus ancien monument de l'Asie.—M. Heuzey termine sa communication sur la plus ancienne construction asiatique que nous connaissions jusqu'ici.

Elle a été découverte dans les fouilles de Chaldée par un savant français dont le nom est bien connu dans le monde scientifique, M. de Sarzec, au-dessous de la construction, déjà elle-même très primitive, du roi Our Nima.

Parmi les restes de sculpture que ces ruines enfermaient comme dans une chambre close, se trouvait surtout un nouveau fragment d'une sorte d'autel circulaire, dont plusieurs autres débris sculptés avaient été antérieurement recueillis dans la région environnante.

M. Heuzey s'applique à reconstituer, avec des moulages, l'ensemble du monument.

On y voit une représentation très naïve, qui paraît être une scène d'investiture. Un roi tenant le bâton coudé, arme ou sceptre des premiers âges, présente le diadème à un guerrier plus jeune, appuyé sur la lance. Les deux chefs sont suivis chacun d'une file de personnages, les uns à la tête rasée, les autres à la chevelure et à la barbe striées, mais tous caractérisés par un profil asiatique accentué à l'excès. L'autel était percé verticalement de deux grands trous, destinés sans doute à tenir dressées des masses d'armes et des haches votives, symbole de la puissance des dieux.

Ce bas-relief circulaire est la première page d'histoire figurée que l'on puisse citer en Asie.

Séance du 23 mars. — M. l'abbé Duchesne donne des renseignements sur les fouilles exécutées au Forum.

L'église Sainte-Marie-Libératrice est entièrement démolie, mais on ne voit pas encore apparaître les édifices anciens qui ont pu exister au-dessous ou aux environs. Quant à la basilique Emilia, on est parvenu à en retrouver le véritable emplacement. Le pavé en est maintenant déblayé sur une grande étendue ; on reconnaît l'emplacement des colonnes. Sur un fragment d'architecture, on lit le nom : PAVLI. On a retrouvé beaucoup de débris de colonnes, lesquelles sont en marbre fort différent du fameux *pavonazetto* dans lequel ont été taillées les colonnes de la basilique de Saint-Paul, réputées jusqu'à présent provenir de la basilique Emilia.

Quant au temple de Janus, on n'en a pas encore déterminé l'emplacement. La basilique Emilia s'avançait vers l'Ouest presque jusqu'à Saint-Adrien, laissant entre elle et la *Curia Hostilia* un passage relativement étroit. Quelques fragments d'architecture de style dorique trouvés là appartiennent peut-être au Janus. La physionomie des fouilles change de semaine en semaine, et il serait très imprudent de vouloir conclure dès à présent sur quelque point que ce soit.

M. L. Dorez lit une note sur un manuscrit à peintures du musée Condé, à Chantilly. Ce petit volume, composé de vingt feuillets, contient une chanson dédiée à Bruzio Visconti par un certain Bartolomeo di Bartoli, de Bologne. La chanson, qui est consacrée à la description des vertus et des sciences, est fort médiocre ; mais les vingt peintures dont elle est ornée sont presque toutes d'une merveilleuse exécution. M. Dorez, qui fait remonter le manuscrit à l'année 1355 environ, croit que l'idée de ces peintures a été empruntée pour une part aux fresques de la chapelle des Espagnols à Santa Maria Novella de Florence, et, d'autre part, aux sculptures du campanile de la même ville attribuées à Andrea Pisano et à son école. Un fac-similé complet du manuscrit paraîtra prochainement.

M. H. Wallon présente une brochure intitulée *Le Portrait de Jésus-Christ d'après le saint suaire de Turin*, avec reproductions photographiques, par M. Arthur Loth, ancien élève de l'École des chartes.

M. Müntz offre, au nom de M. Millet, ancien élève de l'École d'Athènes, un volume intitulé *Monastère de Daphni ;* histoire, architecture, mosaïques. Dans ce superbe in-folio, publié avec une

subvention de l'Académie sur le fonds Piot, est décrit un monastère, situé à 10 kilomètres d'Athènes, consacré à la Dormition de la Vierge. Cet édifice semble avoir été reconstruit avant la fin du XIe siècle par les cisterciens, à la suite des croisades.

M. P. Viollet offre l'*Inventaire analytique des livres de couleur et bannières du Châtelet de Paris* par M. Tuetey. Ce travail consciencieux offre un grand intérêt pour l'histoire de la police et de l'administration de Paris, de 1138 à 1604; mais la série est riche surtout à partir du XIIIe siècle.

Séance du 27 avril. — Les ruines de Syrie. — M. Ph. Berger lit un mémoire du R. P. Ronzevalle, professeur à l'Université de Beyrouth, sur les ruines des temples phéniciens de Deir el Galaa, situées dans le Liban, au-dessus de Beyrouth, où était le centre du culte de Baal-Marcod et qui jouait sans doute, pour Beyrouth, un rôle analogue à celui du célèbre sanctuaire d'Aphka, aux sources du fleuve Adonis, pour Byblos.

M. Berger insiste sur l'intérêt de premier ordre qu'il y aurait pour la France à établir en Syrie, et particulièrement à Beyrouth, une mission archéologique permanente.

Communications. — M. Babelon offre à l'Académie, au nom de l'auteur, M. Albert Vandal, un ouvrage intitulé : *Les Voyages du marquis de Nointel.* Il insiste sur l'intérêt que ce livre présente pour les archéologues. En particulier, M. Vandal a prouvé que les fameux dessins du Parthénon que Nointel fit exécuter en 1673, c'est-à-dire avant le bombardement d'Athènes par les Vénitiens, ne sont pas l'œuvre du peintre français Jacques Carrey, comme on l'a cru jusqu'ici : ils sont de la main d'un peintre flamand dont on ignore le nom et qui accompagnait Nointel dans son voyage d'Athènes.

Séance du 4 mai. — Fouilles en Crète. — M. Reinach communique des extraits d'une lettre qu'il a reçue de M. A. Evans, qui exécute en ce moment des fouilles à Cnossos, en Crète.

Ces fouilles, faites dans un palais de l'époque mycénienne, ont donné des résultats extraordinaires. On a découvert des fresques avec des figures de grandeur naturelle, une salle de bain luxueusement décorée et, chose particulièrement importante, toute une bibliothèque de tablettes en terre cuite, portant des inscriptions en caractères mycéniens, analogues à ceux des écritures de Chypre et de Lycie, mais différant complètement des hiéroglyphes égyptiens et des cunéiformes assyriens. La preuve est faite que l'écriture était usitée dans le monde hellénique cinq cents ans au moins avant Homère et antérieurement à l'époque où la tradition place la guerre de Troie. Il est aussi certain, aujourd'hui, que cette écriture primitive n'est pas un emprunt fait à l'Égypte ou à l'Assyrie, mais se rattache à un système graphique particulier auquel appartient également, suivant toute apparence, l'hiéroglyphisme hétéen.

Les ouvrages d'art chaldéens. — M. Heuzey présente quelques observations sur l'emploi que les Chaldéens de la haute époque ont fait de la coquille dans leurs ouvrages d'art.

Cette matière leur tenait lieu de l'ivoire, qu'ils ne paraissent pas avoir connu de bonne heure. C'est là un fait industriel d'une certaine importance historique.

Les artistes de la Chaldée utilisaient la convexité naturelle des grands coquillages pour découper des pièces courbes, dont ils composaient ensuite de véritables vases, avec des gravures au trait, souvent renforcées par un relief à peine sensible. En faisant reproduire six fois par le moulage deux pièces de ce genre, M. Heuzey a reconstitué deux gobelets en coquille gravés, dont l'un surtout remonte à une époque très reculée. La nacre fut employée plus tard que la coquille mate. M. de Sarzec a retrouvé un amas de grandes plumes de nacre mêlées à des plumes de pierre rouge et de pierre noire. Elles devaient former, par une sorte de mosaïque, de grands oiseaux, éployés sur les murailles des édifices, autre résultat tout à fait inattendu dans l'histoire de l'ancienne technique chaldéenne.

Fouilles de Pergame. — M. Collignon communique le résultat des recherches faites par M. Gaudin, à Yortan, dans la région de Pergame, où se trouvent les vestiges d'une ancienne nécropole.

Le mobilier funéraire comprend des objets analogues à ceux qui ont été trouvés par Schliemann à Hissarlik, dans les couches prémycéniennes. Ce sont des poteries en terre noire lustrée, décorées d'ornements incisés, des objets de métal, aiguilles, bracelets, en petites quantités, de grossières idoles de marbre semblables à celles qu'on a recueillies en Troade et dans les tombes primitives des Cyclades. M. Collignon fait ressortir l'intérêt de ces découvertes, qui attestent que la même civilisation a prévalu en Troade et en Mycée. Les trouvailles de Yortan constituent comme un jalon intermédiaire entre la civilisation troyenne et celle dont on a retrouvé les traces en Phrygie, à Bas-Euyuk et dans les plus anciennes nécropoles de Chypre.

Comité des travaux historiques. — Durant sa laborieuse carrière, Peiresc, qui dédaigna de se faire imprimer, alimenta par des communications écrites les recherches des érudits de son temps qui en profitèrent largement. Ceux d'aujourd'hui sont encore dans le cas d'y puiser utilement, et pour leur permettre de le faire plus commodément, M. J. Schopper publie dans le bull. de 1900 (2e liv.) l'analyse des précieux manuscrits de Carpentras, faite au point de vue de l'art français.

Signalons surtout les documents relatifs aux tombeaux des comtes de Provence à Saint-Jean d'Aix, aux portraits des princes et princesses de la maison d'Anjou et de la maison de Foix, aux volets de la chapelle de la maison de Jacques Cœur à Bourges, aux tombeaux et statues d'Avignon et aux reliquaires de Saint-Louis, aux œuvres d'orfévrerie byzantine de la cathédrale d'Amiens.

M. Anthyme Saint-Paul donne une notice courte mais importante, sur Saint-Sernin de Toulouse et M. Brutails une note sur l'antériorité et l'influence

de l'école romane auvergnate sur les autres styles romans.

Conférence d'histoire et d'archéologie du diocèse de Meaux. — Il serait heureux de voir fonctionner dans beaucoup de diocèses de France des conférences organisées à l'instar de celle-ci, qui est un modèle au point de vue de l'activité et des heureuses tendances.

Le dernier bulletin (t. II, n° 2) s'occupe de tableaux de la cathédrale représentant saint Faron et sainte Céline (abbé Jouy); du curieux reliquaire de la Vraie Croix, en forme d'église du Saint-Sépulcre, conservé à Montévran (L. Bobard); de l'ancien mobilier de l'église de Saint-Denis de Coulommiers (A. Vernon); de la paroisse et de l'église de Beautheil Seine-et-Marne (L. Bobard); d'un retable peint au XVIe siècle (E. J.), provenant de l'Hôtel-Dieu de Meaux; de reliques et de reliquaires de saint Jean-Baptiste à Nemours, etc. Le nom de M. le chan. Jouy, qui revient au bas de maintes notices, ceux de MM. H. Stein, A. Vernon, L. Bobard, garantissent la valeur sérieuse de ces études.

Société d'histoire et d'archéologie de Gand. — *Séance du 9 janvier 1900.* — M. Nap. De Pauw étudie la question des anciennes peintures murales du *Schepenhuis* au XVe siècle. L'examen minutieux du contrat passé entre les échevins de l'époque et l'artiste chargé de décorer notre premier hôtel-de-ville amène M. De Pauw à déclarer qu'il ne peut s'agir ici que de sujets historiés comme l'étaient, par exemple, les célèbres fresques de la Leugemeete. Comme à Courtrai et à Bruges les peintres avaient à exécuter une série de comtes de Flandre figurés chacun dans une niche.

M. Fris propose de publier divers documents inédits, et notamment ceux relatifs à l'histoire de Jacques Van Artevelde et à la bataille de Courtrai.

MM. Lybaert et V. Vanderhaeghen s'occupent de la peinture murale de l'ancienne Boucherie. M. Lybaert donne quelques détails sur le nettoyage qu'il a entrepris de cette peinture. Il affirme de nouveau la grande facilité qu'il y a pour chacun de constater les parties anciennes et celles complétées par M. De Vigne.

M. Vanderhaeghen examine les objections qu'a soulevées la valeur documentaire de cette peinture. Son travail sera utilement consulté par tous ceux qui veulent émettre un jugement raisonné sur cette controverse.

Société d'archéologie de Bruxelles. — M. J. Destrée reprend dans le tome XIII des *Annales* de cette société, après... cinq années, son importante étude sur la sculpture brabançonne au moyen âge, et la reprend au chapitre IV, coupé en pleine matière. Nous n'avons du reste rien perdu à attendre, car son travail est plus que jamais substantiel, documenté, et bien illustré. — Il s'occupe d'une série de retables polychromés et de leurs auteurs communs ou présumés. Il reconnaît, sinon la paternité de Van der Weyden, du moins la provenance bruxelloise pour le retable d'Ambierle, dont notre *Revue* s'est occupée plus d'une fois. Il incline à réclamer, comme Brabançon, Paul Mosselmans, l'un des auteurs des stalles de Rouen. Il recherche la part des sculpteurs brabançons et flamands dans les préparatifs artistiques des fêtes données à l'occasion du mariage de Charles le Téméraire avec Marguerite d'York (1568), et dans d'autres ouvrages, notamment dans le tombeau de Jeanne de Brabant à Bruxelles, et surtout dans le mausolée de Louis de Mâle élevé en l'église de Saint-Pierre à Lille par le fondeur Jacques de Gérines, duquel le musée national d'Amsterdam garde les si intéressantes statuettes en bronze. Espérons que M. Destrée poursuivra maintenant son étude sans désemparer.

Signalons en outre un article non moins notable de M. E. Baes sur Gérard David et l'élément étranger dans la peinture flamande du XVe au XVIe siècle, ses imitateurs, l'école de Haarlem, etc.

M. Destrée étudie encore l'aiguière fameuse et le plat de Charles-Quint conservés dans la galerie d'Apollon à Paris, attribués jusqu'ici à l'école germanique, et dont le conservateur du musée bruxellois a été assez heureux pour établir l'origine anversoise.

Cercle archéologique de Termonde. — Le Cercle archéologique fondé à Termonde en 1863 publie depuis cette époque des *Annales* intéressantes, où les deux langues nationales trouvent des représentants distingués. Ces Annales ont donné des études excellentes.

En parcourant les dernières livraisons de ce recueil, on y remarque un travail de M. J. Broeckaert sur la guerre des paysans et sur les épisodes qui signalèrent l'entrée des prétendus « brigands » à Termonde en 1798; et une étude de M. A. De Vlaminck sur les anciennes Chambres de rhétorique de Termonde. Le même auteur a commencé une monographie importante de l'église collégiale de Notre-Dame à Termonde et son ancien obituaire.

L. C.

Bibliographie.

SUPPLÉMENT A LA BRODERIE DU XIe SIÈCLE JUSQU'A NOS JOURS, par M. L. DE FARCY.

MONSIEUR L. de Farcy est un de ces travailleurs qui s'éprennent d'une manière durable de la tâche qu'ils ont entreprise, et qui, lorsque d'autres peuvent la croire achevée, ne cessent d'y donner leur labeur, et d'en poursuivre le perfectionnement. La *Revue* a entretenu à différentes reprises ses lecteurs du grand ouvrage que M. de Farcy a entrepris sur la Broderie du XIe siècle jusqu'à nos jours, et lorsque, en 1893, nous avons pu annoncer que la dernière livraison de ce livre avait paru, nos lecteurs ont pu croire, comme nous l'avons cru nous-même, que l'auteur avait le droit, non de se reposer, cela ne serait guère dans sa nature, mais de consacrer son temps à d'autres travaux, à des études sur l'art du passé, dont la *Revue de l'Art chrétien* elle-même a souvent recueilli le bénéfice, ou au décor des églises et des grandes cérémonies religieuses dont M. de Farcy s'est fait une si utile spécialité. Si bonne partie de son temps était donné effectivement à ces études partielles, ou aux travaux de prédilection de son crayon, la grande publication sur la Broderie était loin d'être considérée comme terminée; elle était au contraire continuée avec une ardeur qui prenait note de tout document nouveau, de tout travail à l'aiguille qui n'avait pu trouver place dans le livre paru il y a sept ans; et voici que son infatigable auteur y donne un supplément qui ne comprend pas moins de 33 planches in-f° du format de la première publication, et de trois feuilles de texte descriptif.

Ce supplément sera certainement bien accueilli de tous ceux qui ont suivi l'auteur dans l'étude si intelligente et si minutieuse de cet art charmant et pourtant encore trop peu connu de *la peinture à l'aiguille;* étude dont il a poursuivi les évolutions, les progrès et la décadence pendant les neuf derniers siècles de notre ère.

Le livre de M. de Farcy, depuis son apparition, a fait son chemin; il a trouvé une place de choix non seulement dans la bibliothèque des archéologues et des savants, mais, — succès auquel l'auteur attache sans doute un prix particulier, — il se trouve même parfois sur la table des brodeurs qui aspirent à reprendre les traditions des inimitables modèles du moyen âge; on le trouve dans toutes les plus importantes bibliothèques publiques de l'Europe, enfin la *Société française d'archéologie* lui a décerné la grande médaille en vermeil, et assurément jamais distinction n'a été mieux méritée.

Parmi les documents reproduits dans les planches du « Supplément » il en est plusieurs de la plus haute importance, et l'on comprend facilement que M. de Farcy n'ait pas résisté au désir de les incorporer au travail qui lui a coûté bon nombre d'années d'études : Citons d'abord, pl. 146, la monumentale broderie d'*antependium* de Rupertsburg, XIIIe siècle, acquise assez récemment par le musée des Arts décoratifs de Bruxelles; celle de la chape, seconde moitié du XIIIe siècle, exécutée par un brodeur français, et donnée par le pape Nicolas IV à la cathédrale d'Ascoli Piceno; la chape d'Harlebeke, et plusieurs autres ornements du XIVe siècle; enfin deux planches reproduisant les broderies flamandes du magnifique ornement de la Toison d'or, au trésor impérial de Vienne, etc. Presque toutes les planches seraient à citer, car elles sont la reproduction d'œuvres de choix, et leur ensemble est de nature à ajouter considérablement à un ouvrage qui doit être considéré comme la publication la plus complète qui ait paru sur l'art si intéressant de la broderie.

J. H.

LE PORTUGAL ET LE SAINT-SIÈGE. LES LANGES BÉNITS ENVOYÉS PAR LES PAPES AUX PRINCES ROYAUX DU PORTUGAL, par le marquis Mac SWINEY de Mashanaglass, chambellan de Sa Sainteté. — Paris, Alph. Picard et fils, 1899. In-8° 195 pp.

Dans le premier fascicule de la *Revue* de l'année dernière (1), j'ai rendu compte d'un travail du même auteur, sur les *Épées d'honneur envoyées par les Papes aux rois du Portugal au XVIe siècle*, et j'ai rendu justice alors à l'esprit de recherches et à la clarté d'exposition de cette étude. Seulement, induit en erreur par une prédilection marquée, qui semble exister dans l'esprit de l'auteur pour tout ce qui concerne le Portugal, j'ai cru que M. le marquis de Mashanaglass était portugais. Je m'empresse de rectifier cette erreur en apprenant au lecteur qu'il est de nationalité anglaise.

La nouvelle étude dont le titre figure en tête de ces lignes, de même que la précédente, est

1. P. 58.

presqu'entièrement tirée des *Archives du Vatican.* L'auteur est, paraît-il, tombé sur une bonne veine en ce qui concerne le Portugal, et il poursuit avec ténacité cet heureux filon. Cette fois il lui fournit les éléments d'un sujet entièrement neuf, du moins pour la plupart des lecteurs, et que très généralement les historiens ont passé sous silence : l'envoi solennel des langes bénits envoyés par les papes aux souverains, à la naissance du fils qui devait leur succéder. L'origine de ce don auquel les princes, comme les papes, attachaient une haute importance, n'est pas aussi ancienne que celle de l'envoi des épées d'honneur.

La première fois que l'envoi de ces précieuses layettes a eu lieu,ce fut en 1668,par Clément VIII, qui a chargé Mgr Ginnasio, nonce apostolique en Espagne, de les offrir à Philippe III et à la reine Marguerite. Le Souverain Pontife, indépendamment des considérations politiques, portait un intérêt particulier au couple royal dont il avait béni l'union.

Généralement les papes envoyaient ces langes bénits par un nonce extraordinaire ; ce fut le cas lorsque le même Clément VIII envoya, trois mois plus tard, un de ses prélats les plus distingués, Mgr Maffeo Barberini, à Henri IV, roi de France, pour lui offrir une riche layette à l'occasion de la naissance du dauphin ; les langes étaient accompagnés d'une petite croix d'or renfermant des reliques que l'on suspendait au cou du nouveau né.

La bénédiction et la remise de ces *fascie*, — c'est ainsi qu'on nommait ces layettes, — se faisaient généralement avec grande solennité et suivant un cérémonial réglé d'avance avec le soin le plus méticuleux.

Le dernier don de cette nature a été fait par S. S. Léon XIII, à la princesse des Asturies *D. Maria de Las Mercedes*, le 21 octobre 1880. C'est Mgr Angelo Bianchi, archevêque de Mira, nonce à Madrid, qui eut la mission de remettre le présent pontifical.

Cette étude, qui fait connaître, au moyen de documents nombreux, une cérémonie qui a eu souvent une importance historique considérable, est écrite avec clarté et élégance ; les nombreux détails que M. le marquis de Mashanaglass a tirés de la correspondance des nonces apostoliques en rendent la lecture très intéressante.

J. H.

REVUE NUMISMATIQUE, dirigée par A. de Barthélemy, G. Schlumberger, E. Babelon.

Notre infatigable collaborateur M. F. de Mély, s'est attaché avec une persévérance dont notre *Revue* a largement profité, à l'histoire des reliques de la Passion, notamment de celles qui proviennent de Constantinople et que les croisés se sont partagées après la prise de cette ville en 1204.

Ses études, à cet égard, font suite aux travaux si remarquables de son regretté ami, le comte Riant. C'est là une œuvre méritoire qui, pour être menée à bonne fin, ne réclame pas une dose médiocre de science, de ténacité et de recherches de toute nature. Nos lecteurs auront pu se convaincre plus d'une fois de la lecture considérable indispensable à cette tâche.

Cependant M. de Mély poursuit ses études encore dans d'autres périodiques que le nôtre. C'est ainsi qu'il vient de publier dans la *Revue Numismatique* un travail sur *Les deniers de Judas dans la tradition du moyen âge.* Il est parvenu à retrouver seize monnaies que le moyen âge a considérées comme ayant fait partie du payement de la trahison de Judas.

Cinq de ces pièces conservées à Florence, à Aix, à Montserrat, au Puy et à St-Denis, sont des monnaies restées inconnues; les pièces d'Héverlé, de Malte, d'Oviedo, de Paris, de Rome et de Vincennes sont des monnaies de Rhodes ; à Sens, c'est une monnaie arabe que l'on conserve comme ayant servi au même usage. On voit par la variété des origines combien peu il y a de probabilité que ces pièces aient jamais été réunies.

J. H.

DIE MALEREIEN DER SACRAMENTS KAPELLEN IN DER KATAKOMBE DES H. CALLISTUS, von Joseph Wilpert. — Herder, Freiburg in Brisgau.

LES PEINTURES DES CHAPELLES DES SACREMENTS DANS LA CATACOMBE DE S. CALLIXTE, par Jos. Wilpert. In-8°, 48 pp. et 17 illustrations.

J'ai à me reprocher de n'avoir pas signalé plus tôt à nos lecteurs cette intéressante monographie qui n'est pas de date récente ; le temps, au surplus, ne lui a rien ôté de sa valeur. Nous avons, à différentes reprises, fait connaître les travaux de l'auteur qui s'est attaché avec autant de persévérance que de perspicacité à l'étude de l'Iconographie des catacombes et qui, par ses nombreux travaux, a rectifié beaucoup d'erreurs et éclairci bien des points jusque-là sujets à controverse. Il s'est fait à cet égard une place à part parmi les archéologues romains.

Les chapelles dites « des Sacrements » dans la catacombe de S. Callixte ont été découvertes par le commandeur J.-B. de Rossi ; cette décou-

verte a même été l'un des points lumineux de sa carrière si féconde. Elles forment une nécropole de cinq chambres funéraires qui n'offrent rien de particulier par leur disposition architecturale ; aucune d'elles n'a même un arcosolium ; elles n'ont que des loculi ; mais elles sont fort intéressantes par leurs peintures murales qui, pour la plupart, sont encore en assez bon état de conservation.

Ce sont ces peintures qui ont amené la dénomination de Chapelles *des Sacrements* que leur a donnée le P. Marchi ; désignation mal choisie, ou plutôt, selon M. Wilpert, tout à fait erronée, et qui a conduit sur une fausse piste la plupart des savants qui ont voulu en expliquer les peintures. C'est ainsi que le P. Garruchi y a voulu voir des fresques relatives aux sacrements du Baptême, de l'Eucharistie, de la Confirmation et de la Pénitence ; tandis qu'aucune d'elles ne se rapporte à ces deux derniers sacrements.

Je ne puis suivre M. Wilpert dans les considérations par lesquelles il rétablit le véritable sens de ces très intéressantes peintures ; il reproduit dans son étude toutes celles qu'il explique. C'est une manière de rendre le lecteur juge en quelque façon des différentes interprétations dont les fresques ont été l'objet. M. Wilpert attache, à juste titre, la plus grande importance à la reproduction photographique la plus exacte possible des compositions qui ont été l'objet d'interprétations différentes ; celle qu'il donne ensuite lui-même paraît généralement si simple, si peu cherchée que le lecteur n'a aucune peine à les adopter.

C'est ainsi que la première peinture représente une femme qui tire l'eau d'un puits au moyen d'un seau ; au-dessus d'elle se trouve une figure assise, paraissant avoir le regard tourné vers cette femme en tenant un phylactère. Cette peinture, pour laquelle de Rossi n'a pu trouver une explication satisfaisante, a été l'objet de nombreuses interprétations, et comme elle est la première composition que l'on trouve à l'entrée des chambres funéraires, on a naturellement voulu y trouver la clé de l'explication de tout le cycle.

M. Wilpert y voit simplement le Christ et la Samaritaine, et après avoir pesé les arguments qu'il donne en faveur de son interprétation, il est difficile d'en chercher une autre.

Beaucoup d'erreurs commises dans l'interprétation des autres peintures que la monographie étudie avec un soin particulier, proviennent ou bien d'idées préconçues, ou plus souvent encore de reproductions fautives.

M. Wilpert arrive à cette conclusion, qu'après avoir écarté les erreurs des copies qui très souvent ont dénaturé le sens des peintures, il ne peut plus être question de ce qu'on a nommé « l'intention diffuse des compositions et l'absence de clarté dans les types » ; nous voyons, dit-il, que le cycle des peintures des deux chambres a été ordonné avec autant de lucidité par celui qui l'a conçu qu'il a été exécuté avec clarté par l'artiste chargé de le peindre. Il ajoute que si l'opinion de M. de Rossi en ce qui concerne ces fresques réclame quelques rectifications, son interprétation, en ce qui concerne l'esprit qui se manifeste dans ces peintures, et le rapport qui existe à cet égard dans l'ordonnance picturale des deux chambres contiguës, conservera toujours une haute valeur. On lira toujours avec grand intérêt les développements par lesquels le maître, en comparant les fresques avec les inscriptions d'Abercius et de Pectorius, prouve l'identité du symbolisme qui existait dans l'Église à la fin du IIe et au commencement du IIIe siècle.

Les peintures des deux chambres sont contemporaines ; elles appartiennent à la même école. Malgré de grandes imperfections de dessin et l'absence d'expression, et des indications souvent trop sommaires, l'exécution accuse une grande habileté technique, et l'influence des traditions de l'art de l'antiquité.

D'après les recherches topographiques entreprises par Michele-Stephano de Rossi, le frère de l'illustre archéologue, ces peintures remonteraient à l'époque de sainte Cécile, c'est-à-dire vers les années 170-180. J.-B. de Rossi les croyait de la fin du IIe ou du commencement du IIIe siècle. M. Wilpert, se rangeant à l'opinion de Michele-Stephano, croit pouvoir les dater du dernier quart du IIe siècle de notre ère. On voit que les opinions de ces savants diffèrent très peu en ce qui concerne l'antiquité de ces fresques.

J. H.

L'ART DU MÉDAILLEUR EN BELGIQUE. CONTRIBUTION A L'ÉTUDE DE SON HISTOIRE DEPUIS L'AVÈNEMENT DE CHARLES LE TÉMÉRAIRE AU DUCHÉ DE BOURGOGNE JUSQU'AU MILIEU DU XVIe SIÈCLE, par le Dr Julien SIMONIS. Bruxelles, librairie numismatique de Ch. Dupriez. 1900. — In-4°, 144 pp. 4 portraits et VI pl.

Le titre de ce livre fait parfaitement connaître le but de l'auteur, ainsi que les limites géographiques et chronologiques dans lesquelles il renferme son étude.

Si le terrain exploré n'a pas une très grande étendue, il est à peu près vierge et il a fallu certainement tout l'amour pour le travail entrepris, beaucoup de perspicacité et ce flair particulier qui ne s'acquiert que par de persévérantes études pour mettre M. le docteur Simonis à même d'offrir au lecteur un tableau aussi inté-

ressant, et la connaissance d'un petit coin à peu près ignoré de l'histoire des beaux-arts.

L'auteur établit par des renseignements difficiles à contester que l'art du médailleur, tel qu'il a été pratiqué en Belgique au XVIe siècle, est une branche fleurie qui ne se rattache guère à l'arbre vigoureux de l'art flamand. C'est le greffon exotique de la renaissance italienne cultivé avec curiosité et une délicatesse particulière, non par des artistes professionnels comme on dirait de nos jours, mais par des amateurs habiles très heureusement doués. C'étaient des beaux esprits, des latinistes et des hellénistes, des savants en un mot qui, dans leur dilettantisme, voyaient un nouvel hommage à cette antiquité classique dont ils étaient déjà les disciples par la science et la littérature. Le groupe des médailleurs qui se sont distingués par un talent réel se compose de Jean Second, le poète érotique très connu, secrétaire de Charles-Quint, véritable fils de son temps, mort à vingt-cinq ans, usé avant terme par la mise en pratique trop assidue de la morale antique ; Antoine Morillon, savant qui, très jeune encore, entra au service du cardinal Granvelle, et qui avait visité avec lui l'Italie et la Sicile; Jacques Zagar, secrétaire de la ville de Middelbourg, et enfin Philippe van Winghe, qui aussi, visita longuement l'Italie et fut quelque temps collaborateur de Bosio, l'initiateur de la science des catacombes. Van Winghe s'est particulièrement attaché, à ce qu'il semble, au surmoulage des médailles antiques.

Cette pléiade d'artistes médailleurs a été à la vérité précédée par Quentin Metsys, le peintre célèbre auquel on a jusqu'à présent attribué trois médailles, représentant l'artiste lui-même, sa sœur Christine, et Erasme avec lequel Metoys entretenait des relations d'amitié. Mais l'auteur du travail que nous examinons lui conteste la paternité de cette troisième médaille qu'il attribue à Jean Second.

Les recherches de M. le docteur Simonis, comme nous l'avons dit, ont été poursuivies avec un esprit de suite et une ténacité qui devaient les rendre fécondes. Ces investigations ont surtout été faites dans les collections publiques et les médaillers des amateurs, où, grâce à des comparaisons multiples et répétées, l'auteur est arrivé à des conclusions qui surprendront peut-être plus d'un lecteur. — C'est ainsi qu'il est parvenu à augmenter l'œuvre de Jean Second de six médailles dont l'artiste était resté inconnu, effigies d'hommes de renom, dans le domaine de la littérature et de la jurisprudence. Mais continués dans la littérature et la poésie du temps où vivaient ces médailleurs, leurs écrits ont apporté encore maint trait de lumière dont M. Simonis s'est servi avec habileté, non seulement pour identifier les auteurs des médailles, mais encore pour mettre en pleine lumière ces érudits dilettantes dans le domaine de l'art, et faire vivre dans leur milieu ces habiles et ces délicats que notre époque a peut-être trop oubliés.

Six planches, exécutées avec autant de soin que d'exactitude, mettent 34 types de médailles sous les yeux du lecteur; quatre autres planches reproduisent d'après des gravures du temps les portraits de Jean Second, d'Antoine Morillon, de Lambert Lombard et de Philippe Van Winghe d'après des gravures ou d'autres monuments du temps.

Enfin le livre de M. le docteur Simonis est édité avec un soin et un goût qui lui assurera une place de choix dans les collections des bibliophiles.

J. H.

DAS LEBEN JESU CHRISTI VON JAN JOEST GESCHILDERT AUF DEN FLUEGELN DES HOCHALTARS ZU KALKAR. In XXI Lichtdrucktafeln, herausgegeben und beschrieben von Stephan BEISSEL, S. J. M. Gladbach, B. Kühlens Kunstantalt und Verlag, 1900.

LA VIE DE JÉSUS-CHRIST PEINTE PAR JAN JOEST SUR LES VOLETS DE L'AUTEL MAJEUR A CALCAR, XXI planches en phototypie, décrite et publiée par Étienne BEISSEL, S. J. Gladbach, Kuhlen, petit in-folio.

Cette monographie qui ne comprend guère que 21 pages de texte, accompagnant un nombre à peu près égal de planches est d'un véritable intérêt. Je vais essayer d'en résumer la partie historique.

Calcar est une petite mais très intéressante ville du Bas-Rhin qui a conservé son ancien aspect, son hôtel de ville, son église gothique avec le mobilier qui donne à ses nefs un caractère si particulier. Ce bel édifice possède encore notamment son autel majeur, avec le retable qui est l'objet particulier de l'étude dont nous venons de transcrire le titre. C'est une grande fortune assurément d'avoir gardé à sa place primitive une œuvre d'art de cette importance ; mais ce qui rehausse encore l'intérêt qui s'attache à ce travail, c'est que les archives locales nous en ont transmis l'histoire. Celle-ci me paraît si instructive que je ne puis résister au désir de la résumer le plus brièvement possible.

Dès l'année 1348, il s'était formé à Calcar une Confrérie de Notre-Dame qui se développa et chercha bientôt à doter l'église d'un autel à retable, aussi beau que le permettaient les res-

sources de la corporation. Après avoir fait en 1487 l'acquisition du bois de bonne qualité qui devait servir au travail, la Confrérie envoya ses délégués à Zwolle, ville de l'Overyssel, pour s'entendre avec un tailleur d'images, maître Arnt, sur l'exécution de l'autel des Joies de Marie, travail qui lui était commandé déjà, et sur celle du retable de l'autel majeur qu'on voulait lui commander.

Malheureusement maître Arnt mourut en 1491, et ainsi la confection du retable fut retardée de plus de deux années. Ce ne fut qu'en 1498 que les maîtres de la Confrérie trouvèrent un sculpteur étranger du nom de Loedewich, auquel ils confièrent leur commande. Suivant son contrat, il s'engageait à sculpter la pièce centrale du retable représentant la Passion de N.-S. par un très grand nombre de figures. Il devait recevoir la somme de 178 florins d'or pour son salaire ; il lui était permis de se faire aider dans son travail par un sculpteur du nom de Pierre Rysermann. L'œuvre fut achevée en l'an 1500. Un huchier avait été chargé de faire l'encadrement en menuiserie de l'ensemble.

Enfin, pour la réception du retable, la corporation fit venir un expert de Clèves. Après quoi elle paya au sculpteur le reste du salaire qui lui était dû. Avec le travail de l'imagier le retable n'était pas achevé ; il fallait encore le compléter par des volets richement historiés de peintures et qui devaient, comme disent les documents, protéger le retable de la poussière et des *chauves souris*. Il fallut attendre quelques années pour cela, la Confrérie ne voulant pas s'endetter après avoir mis son trésor à sec pour subvenir aux frais de la sculpture. Pour obtenir un bon travail on s'adressa, après un essai infructueux, à un maître de Harlem, du nom de Johann Joest; celui-ci fut appelé à Calcar et paraît y avoir travaillé de l'an 1505 à l'an 1508, et être retourné à Harlem après l'achèvement du travail. On sait qu'il y exécuta différentes peintures à la cathédrale de St-Willibrord, où à sa mort, survenue en 1519, il fut inhumé.

Ce sont les peintures de ce maître de grand talent — que l'on a confondu autrefois avec Jean de Calcar, élève du Titien avec lequel il n'a aucun rapport, et que depuis on a cherché à identifier avec le peintre de la mort de la Ste Vierge au musée de Cologne — qui forment l'objet de l'étude du R. P. Beissel. Celui-ci a déjà publié des travaux remarquables sur l'histoire de l'édification de l'église de Xanten et connaît peut-être mieux qu'aucun autre archéologue l'histoire de l'art dans ces régions si intéressantes.

Les planches en phototypie de M. B. Kuhlen, et dont l'exécution ne laisse rien à désirer, rendent cette monographie aussi instructive qu'intéressante. Elles serviront peut-être à jeter quelque lumière sur l'histoire de ces peintres hollandais de la fin du XVe siècle, si remarquables et pourtant si peu connus encore.

J. H.

LA CATHÉDRALE DE SIGUENZA, par Don Manuel PEREZ-VILLAMIL, 1 vol. in-4° de 500 pp. avec 21 photogravures et 6 phototypies. Prix : 8 pesetas chez l'auteur, S. Quintin, 8, Madrid.

PARMI les cathédrales de second ordre, que l'Espagne offre à l'admiration des archéologues, la cathédrale de *Siguenza* occupe une des meilleures places (1).

M. Manuel Perez-Villamil (2), écrivain connu et distingué, vient de rendre un véritable service à l'histoire et à l'archéologie de l'Espagne en publiant son magnifique volume sur la cathédrale de Siguenza.

L'histoire de cette cathédrale commence vers le milieu du XIIe s. avec Don Bernardo d'Agen (3), « lequel, comme dit l'auteur (p. 2), la crosse pastorale d'une main, et l'épée de l'autre, chassa les Maures de son territoire, jetant du même coup les fondements de la nouvelle ville et de sa cathédrale ». Les rois reconnaissants lui octroyèrent, ainsi qu'à ses successeurs, le droit de seigneurie sur la ville, droit qu'ils conservèrent jusqu'en 1783. L'édifice fut construit avec lenteur par suite de difficultés innombrables produites par la proximité des ennemis de la foi chrétienne, et aussi à cause du manque de ressources ; c'est ce qui nous explique la présence à la cathédrale de *Siguenza* de tous les styles archéologiques, depuis le roman du XIIe s. jusqu'au *plateresco* et aussi au *churrigueresco*. Le transept de l'église du XIIIe s. attire l'attention des archéologues ; le chœur du même genre que celui de la Chartreuse de *Miraflores* (Burgos), et que celui de St-Thomas d'Avila, est également remarquable. On admire aussi le cloître, qui fut commencé vers la fin du XVe s. — et dans ce même cloître la précieuse chapelle *arabe-plateresque* de l'Annonciation, dont la merveilleuse ornementation nous rappelle par sa finesse les salles de l' « Alhambra ».

Le travail de M. Perez-Villamil est vraiment sérieux et scientifique. Le savant auteur ne s'est point épargné la peine ; il a étudié minutieuse-

1. La ville de Siguenza est dans la province de Guadalajara, et le chemin de fer de Madrid à Saragosse y passe.

2. M. Villamil a écrit entre autres choses : *Recuerdos del monasterio de Piedra*, — *Historia de la Peregrinación (1875) de España a Roma*, et de nombreux articles d'histoire et d'art sur les monastères de Huerta-Veruela — et sur les châteaux de la frontière d'Aragon et Castille....

3. Il était originaire de l'Aquitaine.

ment les différentes constructions qui se sont succédé dans ce remarquable édifice, et mis à profit les nombreux et intéressants documents renfermés dans les archives capitulaires. Grâce à ces données, historiques et archéologiques à la fois la cathédrale de Siguenza nous apparaît comme le centre de la vie de cette petite ville ; et à son ombre les lettres et les arts prospérèrent à merveille sous l'impulsion de la foi, de ses évêques, et de ses chapitres. Remarquons avant de finir que l'auteur nous fait connaître les noms de nombreux ciseleurs, polisseurs, peintres, brodeurs, orfèvres.... surtout à partir du XVe siècle.

L'auteur mérite donc les sincères félicitations des amateurs de l'archéologie de notre moyen âge, et plaise à Dieu qu'à son exemple d'autres s'imposent la tâche noble et laborieuse d'étudier en détail les plus célèbres de nos cathédrales !

Dom ANTOLIN PABLOS,
bénédictin de Silos.

ARTE FUNERARIO EN ESPAÑA, par D. E. SERRANO FATIGATI. (*Ilustracion española y americana*, 30 octobre 1899).

PUERTAS DE TEMPLOS ESPAÑOLES, par le même (*Ilustracion española y americana*, 15 décembre 1899).

LA première étude est une excellente notice de quelques pages, sur l'art funéraire en Espagne, sur les œuvres de pierre, de bronze et de bois qu'il a produites, depuis l'ère des sarcophages romano-chrétiens jusqu'au XVIIIe siècle.

Est-il besoin de dire que l'auteur n'ayant à sa disposition qu'un nombre fort limité de pages, est obligé de passer rapidement en revue les principaux et très nombreux monuments funéraires qui existent en Espagne? La notice est cependant très intéressante. Souhaitons qu'elle soit le plan d'un ouvrage bien développé, bien illustré, que D. E. Serrano Fatigati est parfaitement capable de donner au monde savant.

Dans le second article, l'auteur établit, d'une façon sommaire, quels sont les principaux sujets iconographiques reproduits par la sculpture espagnole, aux portes des églises. Il signale d'une façon particulière la grande scène du jugement dernier qu'on voit représentée au portail de la Gloire (1) (Santiago de Compostelle), aux portails des églises de San Miguel de Estella, de la Virgen de las Peñas de Sepulveda, de Santa Maria de Sangüesa, de la collégiale de Toro, de la Ciudad-Rodrigo, de Tudela et d'un grand nombre d'autres.

1. Cf. Le porche de la Gloire à la cathédrale de Saint-Jacques de Compostelle (*Revue de l'Art chrétien*, 1895, p. 139 et s.).

Les deux études du savant professeur sont enrichies de nombreuses et belles reproductions, comme la grande Revue : *La Ilustracion Española y Americana* a coutume d'en offrir à ses lecteurs.

Dom E. ROULIN.

LE MONASTÈRE DE DAPHNI. *Histoire, architecture, mosaïques*, par M. G. MILLET. — In-4°, 19 pl. et 75 gravures. XV-204 pp. Paris, Leroux, 1899. — Prix : 25 frs.

Dans l'impossibilité où nous sommes de faire maintenant un compte-rendu un peu développé du bel ouvrage de M. Millet, nous nous bornons simplement à l'annoncer, nous réservant à plus tard d'en faire connaître et l'importance et la haute valeur.

Dom E. R.

BIBLIOGRAPHIE DES INVENTAIRES.

1. — TESTAMENT DE SEBILLE, DAME D'ÉTREPY, 1256 (*Bull. hist. et phil.*, 1897, pp. 639-640).

ELLE distribue ainsi ses vêtements : « mon covertoir vair et une corte pointe », « ma chape de pers », « ma roube de gammelin », « ma roube de tiretaine ».

2 — TESTAMENT DE DAME AGNÈS DE DAMPIERRE EN ASTENOIS, 1256 (*Bull. hist. et phil. du Com. des trav. hist.*, 1897, pp. 637-639).

Elle lègue sa garde-robe à des œuvres pieuses: « 1 sercot de tyretainne à manges », « 1 sercot à manges de brunette vermeille, forrei de vars », « mon peliçon de vairs », « mon peliçon de gris »; « 1 peliçon d'esmineus », « 1 robe de tyreteinne », « 1 penne de poilleté pour son sercot forrer ».

3. — TESTAMENT DE MESSIRE JACQUES LE CHEVALIER, 1258 (*Bull. hist. et phil.*, 1897, pp. 642-643).

Il donne, « por fonder une chapelenie à Nostre-Dame », « ses meubles » et parmi se trouve « sa robe de pers ».

4. — TESTAMENT DE GUI DE DAMPIERRE, 1264 (*Bull. hist. et phil.*, 1897, p. 644).

Il lègue à l'abbaye de Haute-Fontaine « une crois d'or fin, à safirs et à pierres précieuses, ensanble le pié d'argent qui soutient la crois devant dite... et quand il i auera feste solempneil, que

l'en la mette en parement au grant auteil, tant cum je viverai et au jor de mon obit et à tous les jors de mon anniversaire, que l'en la mette à mon auteil en ma chapelle ou sor ma tombe, por remembrance de moi et pour que li abbés et li convens devant dit proissent plus dévotement por moi ».

5. — SAISIE ET PRISÉE DES MEUBLES DE FEU ACELIN LE BATARD, PENDU AUX FOURCHES D'HIETZ-DE-MAURUPT, 1309 (*Bull. hist. et phil.*, 1897, pp. 688-690).

Les articles sont peu nombreux et sans nos d'ordre. Notons par curiosité : « Deux lis covers de coutre pointes, LX soulz. — Por une mait vandue, V s. — Por une palete et por un bacin viez, V s. — Por un corset de brunete, XXV s. »

6. — TESTAMENT DE LIÉNORD DE MAILLÉ, FEMME D'ÉLIE DE GOURVILLE, 1322 (*Bull. de la Soc. arch. de la Charente*, 1898, pp. 156-158).

Curieux pour ses legs et dispositions. Je citerai ce seul article : « Volo, precipio et ordino quod, in die sepulture mee, fiat luminare de quatuor torchiis tantummodo et super corpus meum unum pannum de fondato nigro ponatur solummodo ».

7. — APPROVISIONNEMENT DU CHATEAU DE LOURDES EN 1381, par le victe DE POLI (*Rev. des quest. héraldiq.*, 1899, pp. 562-564).

L'approvisionnement, en vue d'un siège à soutenir, se fait en armes, armures, victuailles et ustensiles de cuisine. Il y avait « iiij canons de fer ou de métal » (bronze) ; on demanda en plus « ij engins getans pierres ». La viande conservée était de « XX pourchiaux salez ».

8. — ÉTRENNES ROYALES EN 1392, par le victe DE CAIX DE ST-AYMOUR (*Rev. des quest. héraldiq.*, 1898, pp. 271-277).

Ces étrennes, qui coûtèrent 2,800 fr., furent données, autour d'eux, même à une « ouvrière » et à une « lavandière » par Charles VI et Isabeau de Bavière sa femme. « Jehan Carré, orfèvre » de Paris, exécuta cette joaillerie, qui comporte un « colier d'or », des « anneaulx », des « fermeillés » (« fermeillet, fermail »), un « reliquier d'or rond, à perles », une « crois d'or », des « patenôtres », des « hannap, » « gobelet » et « tasses ». Les pierres précieuses ne sont pas épargnées et le « dyamant » revient souvent.

9. — LA PREMIÈRE ENTRÉE DU COMTE DE CHAROLAIS A ABBEVILLE, LE 2 MAI 1466, par LEDIEU (*Bull. hist. et phil.*, 1897, pp. 739-747).

« Cincq hausses dont ont esté enhaussés cincq falos ». La hausse est un bâton ou manche de bois.

« Pour soixante escuchons de papier armoriés des armes de la dite ville, qui ont estés atachiés aux dites torces ».

« Pour herbe, qui fut esparce en le sale de l'eschevinage le jour que mondit seigneur y fust ».

10. — NOTES EXTRAITES DE TROIS LIVRES DE RAISON DE 1473 A 1550. COMPTES D'UNE FAMILLE DE GENTILSHOMMES CAMPAGNARDS NORMANDS, par M. AUBERT (*Bull. hist. et phil.*, 1898, pp. 447-499).

Ce travail est aussi long qu'important, mais l'éditeur a eu le tort de le morceler sous différents titres. J'y vois quelques mots à noter :

En 1476, dans le trousseau il y a : « deux doubliers de siens », « trois doubliers de cyens à œuvre damas », « dix servietes, six œuvre cyés tout de cyens ». Il eût été bon d'expliquer ce que signifie *cyens*. « Demy douzaine de servietes à petite venise. »

En 1507, au dîner des noces, dont on a le menu, il est fait usage d' « ung quartron de safren de bruniquet sec ». On y mange, en 1540, « ung ouessiau d'Inde », « ung couc d'Inde », qui n'est autre que le dindon.

En 1532, Nicolas de Cairon fait son testament, portant : « Ung capon à Noel et troys d. d'offrende es troys messes de Nonel et quinze œufs à Pasques » et ailleurs : « troys liars à Nouel, les troys liars ès troys messes pour offrende, trente œufs et deux poulles à Pasques ».

En 1533, il est question de la garde de « huit bestes aumalles », qui sont des génisses et un taureau et, en 1532, de « XII bestes aumalles, dont y a ung beuf et ung tauryau ».

En 1498, « une chaine à barbéer » pour barbifier.

En 1481, « une vieule escuelle, où il est escript : *Pierres Paturel*. Item, une escuelle, où est escript *Hardoin*. Ung plat d'estain, où il luy a escript *Moutier* ».

En 1480, « IIII s. pour la callabre et sa fachon », Entre parenthèse est mis vêtement sans manches: S'agit-il d'une imitation du colobe antique ?

Une « chivière à rouelle, V s. », en 1473, ne peut être qu'une *brouette*.

11. — TESTAMENT DE CHARLES DE LA ROCHEFOUCAULD, CORDELIER AU COUVENT DE VERTEUIL, 1474 (*Bull. de la Soc. arch. de la Charente*, 1898, pp. 176-178).

Le défunt lègue au couvent « ung breviayre du pris de XX escuz » et « ordonne faire édiffier une chapelle en l'église des dicts frères, fondée de Noustre Dame de Pitié », qui était la grande dévotion du siècle.

12. — FRAGMENTS DE COMPTES DES VICOMTÉS DE PONT-AUTHOU ET PONT-AUDEMER, 1495-1496 par M. VIGNAT (*Bull. hist. et phil.*, 1897, pp. 789-796).

Au sujet de la chasse des animaux nuisibles, des primes sont accordées pour «parties de loupz, loupves, aigles et aiglesses ».

X. BARBIER DE MONTAULT.

STORIA DI ROMA E DEI PAPI NEL MEDIO EVO, par le P. GRISAR, S. J. — Rome, Desclée-Lefèbvre, 1899, 3 vol. in-8°.

Il n'existait sur la ville de Rome, parmi les écrivains modernes, qu'une histoire, écrite par un protestant allemand, l'illustre Gregorovius qui, à beaucoup de science unissait un esprit de partialité tel qu'il faisait suspecter la justesse de ses appréciations. D'ailleurs, il se trouvait actuellement en retard sur son époque où la science a fait de si grands progrès.

Un autre allemand, le R. P. Grisar, de la Compagnie de Jésus, vient de se substituer, par un coup de maître, à une autorité insuffisante et vieillie. Comme le titre l'indique, il s'attache particulièrement au moyen âge et ne sépare pas les papes de la ville où est fixé leur siège épiscopal.

Le texte en a été écrit en allemand, la publication faite à Rome est une traduction italienne. Espérons qu'elle sera, sans trop tarder, suivie d'une traduction française.

Nous n'avons encore que la première partie, intitulée *Rome, à la fin du monde antique*, qui va de S. Pierre à S. Grégoire le Grand, c'est-à-dire embrassant une période de six siècles.

La méthode adoptée par l'auteur est vraiment la bonne, parce qu'elle est la plus complète. Bien entendu, il ne se perd pas dans les détails, mais il trace les contours à grands traits, d'une main ferme et assurée. On voit de suite qu'il a énormément lu et qu'il s'est assimilé, pour en donner la substance, les auteurs, nombreux et variés, qui lui ont passé par les mains ; il a l'excellente habitude de multiplier ses références au bas des pages, pour justifier ses affirmations, surtout quand il a le devoir de contredire ses devanciers.

Il fait entrer avec raison dans l'histoire ce qui en est le complément nécessaire, l'archéologie, ce qui lui permet, à chaque instant, de contrôler et de vérifier, au besoin, les faits empruntés jusqu'ici aux seuls chroniqueurs. Par ses soins on est au courant de l'art propre à chaque époque, et l'on voit dans quelle mesure les papes l'ont favorisé et développé. Il y a là des pages fort instructives pour les archéologues et qu'ils ne devront pas négliger.

La liturgie occupe une place importante dans la vie ecclésiastique ; nous saurons gré au laborieux écrivain de la lui avoir donnée si largement dans son ouvrage.

Le style est à la fois sobre et sévère ; on sent de suite que le fond seul doit attirer et qu'il peut, à la rigueur, se passer d'une forme littéraire trop prononcée. La manière dont les faits sont présentés et appuyés est digne d'éloges ; aussi le pape et le cardinal-vicaire les ont-ils prodigués à qui les méritait de toute façon.

Cette publication opportune, déjà à sa 2e édition, constitue un événement, à la fin du XIXe siècle, car elle associe, pour l'élucidation de la vérité, deux sciences jusque-là indépendantes, l'histoire et l'archéologie.

X. BARBIER DE MONTAULT.

ANALECTA ROMANA, DISSERTAZIONI, TESTI, MONUMENTI DELL'ARTE, RIGUARDANTI PRINCIPALMENTE LA STORIA DI ROMA E DEI PAPI NEL MEDIO EVO, par le P. GRISAR, S. J. — Rome, Desclée, 1899, T. I, grand in-8° de XXII-703 p.

J'expliquerai en quelques mots ce titre trop court et que développe un sous-titre. *Analecta* indique bien un recueil de documents inédits ; mais, à Rome même, nous rencontrons déjà les *Analecta juris pontificii* et les *Analecta ecclesiastica*, d'où peut naître quelque confusion. *Romana* atteste qu'il s'agit là exclusivement de la ville de Rome, mais sans toutefois spécifier que l'archéologie est seule en cause. J'aurais donc préféré tout simplement : *Recueil de dissertations sur les monuments du moyen âge à Rome. Dissertations* est assurément le mot propre pour caractériser ces petites monographies, si délicatement fouillées, dont le sujet n'est pas toujours absolument nouveau, mais qui est présenté d'une façon nouvelle et corroboré de preuves qui n'avaient pas encore été mises en lumière par la science.

L'auteur est un archéologue de haute valeur, qui écrit l'italien aussi bien que l'allemand, sa langue natale. Son livre, qui réunit une série d'articles publiés dans la *Civiltà Cattolica*, est à la fois bon par sa doctrine, et utile par les considérations sérieuses ou ingénieuses qu'il jette dans le public. *Public* est peut-être trop dire, car il s'adresse particulièrement à une classe de lecteurs, plus apte à le comprendre et à en saisir la portée, qui sont les archéologues chrétiens.

L'impression est ce qu'on peut attendre d'une maison aussi recommandable que celle des éditeurs Desclée et Lefèbvre, toujours prêts à bien faire et qui n'ont rien épargné pour une illustra-

tion complète, où l'on compte un chromo, douze photographies ; et nombre de vignettes disséminées dans le texte.

Les dissertations comportent quinze sujets variés, qu'il est indispensable d'énumérer pour donner une idée exacte de l'importance de la publication, qui se tient constamment à la hauteur de l'érudition contemporaine.

1. Le *Liber pontificalis, jusqu'au IXe siècle*, source d'informations précieuses sur la vie des papes et leurs dons aux églises.

2. *Les collections imprimées des anciennes lettres des papes.* L'auteur a oublié Mgr Chaillot qui, dans ses *Analecta*, en a reproduit une grande quantité (tomes X et XI).

3. *Les inscriptions chrétiennes de Rome.* Outre l'historique des collections qui en ont été faites, chaque type y est représenté dans des planches, qui permettent de suivre l'évolution de la calligraphie lapidaire. C'est peut-être la partie la plus soignée et la plus étendue.

4. *Le premier Ordre Romain*, étude liturgique de main de maître sur les processions et la messe pontificale.

5. *Les origines du martyrologe Romain.*

6. *Les tombes des apôtres au Vatican et sur la voie d'Ostie.*

7. *La primauté de Rome au Ve siècle.*

8. *Rome et l'église des Francs, surtout au VIe siècle.* Page intéressante pour notre histoire nationale.

9. *Le pape Honorius Ier et le concile œcuménique de 680-681.* Naturellement, le P. Grisar justifie ce pape des accusations injustes portées contre lui. Là nous sommes en pleine histoire, ce qui s'explique par le but de l'ouvrage, qui est de développer et de justifier les appréciations émises dans l'*Histoire des papes* du même écrivain.

10. *La plus ancienne image du crucifix, sculptée sur la porte de Ste-Sabine.* Elle daterait du Ve siècle, une photographie lui est consacrée.

11. *La façade de la basilique vaticane*, d'après la miniature d'un manuscrit de l'abbaye de Farfa, du XIe siècle, qui est ici reproduite, et comparée à des dessins postérieurs.

12. *La mosaïque de l'oratoire de St-Venance au Latran*, qui remonte à l'an 641. Elle donne lieu à une étude très instructive sur les « anciens vêtements liturgiques et profanes, qui y sont figurés » ; démonstration que permet de suivre une planche en couleur et à fond d'or, d'une rare perfection.

13. *Les deux anciennes basiliques de Rome, qui représentent Jérusalem et Bethléem*, c'est-à-dire Ste-Croix de Jérusalem et Ste-Marie Majeure.

14. *L'église de Ste-Anastasie, à Rome.* L'auteur, préoccupé de son idée d'assimilation, veut y voir, jusque dans les noms, l'imitation de l'*Anastasis* hiérosolymitaine, ce qui est contestable.

15. *La statue de bronze de l'apôtre S. Pierre dans la basilique vaticane.* L'auteur l'estime du Ve-VIe siècle: les Allemands et les Français la descendent jusqu'au XIIIe.

Certes, voilà une belle gerbe, abondamment fournie d'épis de choix. Nous espérons que le tome II paraîtra bientôt pour nous initier à d'autres recherches non moins intéressantes.

Le P. Grisar, qui m'a plusieurs fois témoigné sa sympathie par ses références à mes ouvrages, me permettra-t-il une simple observation ? J'ai été un des premiers, il y a déjà longtemps, à vulgariser plusieurs inscriptions historiques ; il est vrai qu'elles ont paru dans des opuscules et des articles de revues où l'on n'a guère chance de les rencontrer, si on ne sait positivement qu'elles y sont. Un mot toutefois, pour mémoire, n'eût pas été inopportun, par exemple en ces trois circonstances, où notre chère *Revue de l'Art chrétien*, qui a parlé si souvent de Rome, a enregistré fidèlement, dans sa description détaillée de St-Pierre: l'épitaphe écrite par Charlemagne (1876, p. 121), celle de S. Grégoire le Grand (1877, p. 214), son diplôme sur le luminaire de la confession de S. Pierre (1896, p. 119) et les trois oraisons qui se récitaient à l'anniversaire de S. Grégoire III, mort en 741 (1876, p. 357). Je tenais d'autant plus à publier l'inscription grégorienne qu'un historien, plutôt littérateur qu'archéologue, l'avait faussement attribuée à Grégoire II.

X. Barbier de Montault.

LA CHAPELLE DE GAILLON ET LES FRESQUES D'ANDREA SOLARIO, par l'abbé F. M. A. Blanquart. — Broch. 30 pp. illustrées, Évreux, Herissey, 1899.

De la somptueuse demeure élevée à Gaillon par le cardinal d'Amboise au début du XVIe siècle, il reste quelque chose de plus triste que des ruines : une caserne, une prison, enfermant et dérobant aux curieux les vestiges abîmés du passé. M. Blanquart les évoque éloquemment, les décrit avec talent et complète par d'heureuses recherches le peu qu'ils nous racontent par eux-mêmes.

Relevons quelques points de sa belle étude accompagnée d'un plan restitué du château.

La chapelle du manoir fut construite à partir de 1504 ; elle offrait cette particularité rare d'une ossature de voûte gothique dont les nervures

supportent, au lieu des voûtains habituels, de larges dalles de pierre formant plafond. C'est le premier essai d'un système imité, avec profusion d'ornements, à St-Étienne le Vieux, aux absides de St-Pierre, de St-Jacques de Dieppe, de Tillières et à la Ferté-Bernard. L'architecte principal de cette chapelle fut maître Guill. Senault, et non son successeur P. Fain, à qui l'on a, bien à tort, attribué l'honneur de l'œuvre. On accédait à la chapelle par une tourelle d'escalier ravissante, détruite aujourd'hui, mais dont M. Blanquart exhibe un très joli dessin crayonné au moment de sa destruction. On y remarque, comme à la Scala Minelli à Venise, comme à la Psallette de Tours, dont nous donnions récemment la vue (1), et comme au château de Blois, les arcs rampants des baies et l'inclinaison de leurs allèges, le parti d'accuser par les lignes extérieures l' « hélice » du degré. — Il faut rapprocher de cette vis celle du château de Meillant.

Pour décorer cette chapelle, le cardinal demanda d'Italie un jeune artiste de l'école milanaise, disciple de Léonard de Vinci, André Solario, qui a tapissé de portraits les murs de son élégant sanctuaire. L'auteur fournit des données inédites sur l'artiste et sur son œuvre.

L. C.

RÉPERTOIRE CHRONOLOGIQUE DE L'HISTOIRE UNIVERSELLE DES BEAUX-ARTS DEPUIS LES ORIGINES JUSQU'A LA FORMATION DES ÉCOLES CONTEMPORAINES, par ROGER PEYRE. — Paris, Laurens, 1900. In-8° de 500 p. Broché, 6 fr. — Relié, 7 fr. 50.

Les historiens ont à leur disposition des instruments d'études précieux, tels que des dictionnaires de concordance et autres traités de l'art de vérifier les dates. Un ouvrage analogue manquait aux érudits adonnés à l'étude des arts. Il leur est fourni par le présent volume.

D'un coup d'œil, en se reportant à une date déterminée, on y voit les événements artistiques qui se sont produits aussi bien en Asie ou en Afrique qu'en Europe.

Cette concordance des faits artistiques est une chose des plus utiles et des plus curieuses. Qui pense à remarquer : — que la construction du Palais de Ninive par Assour Banipal est contemporaine des chants de Tyrtée en Grèce ? — Que Benozzo peignait ses grandes compositions du Campo Santo à Pise, pendant que s'achevait la mosquée de Mahomet II à Constantinople ? — Que les plus beaux monuments d'Agrah appartiennent au milieu du XVIIe siècle, au temps de Rubens, de Poussin et de Vélazquez, etc. ?

Il fallait, pour mener à bien une pareille entreprise, un amateur de l'art qui eût beaucoup lu, beaucoup vu et qui joignît aux qualités du critique et de l'historien la conscience et la patience d'un érudit qu'aucune recherche ne rebute, et nous croyons l'auteur lorsqu'il dit dans sa Préface : « Ce livre contient plus de travail, de réflexion et même plus de « littérature latente » qu'il n'en a l'air. »

M. Peyre « a rapproché régulièrement, quoique avec sobriété, des faits artistiques, les grands faits de l'histoire politique ou sociale qui les éclairent ». Les époques de transition artistique, celles qui n'ont pas produit de chefs-d'œuvre, ne sont cependant pas sacrifiées ; autour de certaines dates l'auteur a groupé les faits « caractéristiques » bien que peu intéressants au point de vue purement artistique ; ces périodes de torpeur ou de repos expliquent souvent les renaissances...

L. C.

ÉLÉMENTS D'ARCHÉOLOGIE CHRÉTIENNE, — par Horace MARUCCHI. Beau volume de XXXVI-400 pages, illustré d'un très grand nombre de gravures. — Desclée (Société St-Augustin), 1900. Prix : fr. 6,00.

Sous le même titre identiquement que celui qui précède, nous avons autrefois fait connaître le livre aujourd'hui si répandu de M. le professeur E. Reusens, de l'université de Louvain, avec lequel ce nouveau venu est bien loin de faire double emploi. En effet pour le savant belge, l'archéologie chrétienne embrasse l'antiquité et le moyen âge, tandis que pour l'érudit ultramontain, elle arrête ses investigations au IXe siècle : question de convention. L'archéologie chrétienne de M. Marucchi est celle des catacombes et des cimetières romains, celle des persécutions et de l'Église-mère ; elle comprend notamment l'étude des catacombes, de leurs inscriptions, de leur importante iconographie.

Nous n'avons encore sous les yeux qu'une moitié de la belle étude de M. Marucchi, la partie donnant les notions générales de l'histoire, l'épigraphie, l'art des premiers siècles chrétiens. La seconde fera l'application de ces notions générales aux catacombes.

Une belle part est faite dans la première à l'art chrétien primitif. A ce point de vue, après les dernières découvertes des de Rossi, des Wilpert, etc., l'art des catacombes demandait une description nouvelle, bien mise au point. M. Marucchi la résume aujourd'hui d'une manière vraiment didactique, se réservant de la développer bientôt ; nos lecteurs s'intéresseront vivement à cette partie de son excellent ouvrage.

1. V. *Revue de l'Art chrét.*, année 1900, p. 55.

Il se recommande aux ecclésiastiques surtout à un autre titre. *L'archéologie chrétienne*, telle que l'entendait Jean-Baptiste de Rossi, qui en a été comme le fondateur, pour les premiers siècles chrétiens du moins, n'a pas seulement sa valeur propre de science des antiquités chrétiennes ; elle est de plus un très utile auxiliaire de la théologie et de l'histoire ecclésiastique. Les documents écrits des trois premiers siècles sont parfaitement complétés par les monuments de ce temps qui ont pu se conserver jusqu'à nous, pleins des témoignages de la foi des premiers chrétiens et des événements dont ils ont été les héros ou les victimes. Ces monuments forment un merveilleux ensemble de preuves à l'appui des démonstrations de la théologie ; ils faisaient souhaiter depuis longtemps un exposé complet, un véritable manuel de démonstration archéologique, confirmant les vérités de la foi et les traditions chrétiennes. Ce travail vient d'être fait par le savant disciple de M. de Rossi.

L. C.

PONT-AUDEMER ET QUILLEBECQ, par M. L. REGNIER. Broch. Caen, Delesque, 1899.

M. Regnier fait revivre dans le souvenir de ses confrères de Normandie, par une attachante et érudite relation, l'excursion qu'ils firent naguère ensemble dans la vallée de la Risle.

Les ruines du S. Sépulcre de Pont-Audemer sont encore bien intéressantes par les vestiges de voûte qui furent sans doute parmi les premières croisées d'ogives qui virent le jour. A Saint-Ouen l'on peut constater les essais tentés pour concilier les traditions de l'architecture gothique avec les fantaisies décoratives de l'art italien. M. Regnier signale les analogies de l'église de Pont-Audemer avec une des façades du palais de Justice de Rouen, avec la partie occidentale de l'église de Caudebec en Caux, avec le réfectoire de l'abbaye de Saint-Vandrille, et il en arrive à conclure, que l'œuvre commencée en style relativement pur, vers 1495, par Michel Gotier, a dû être reprise par Lorand le Roux, l'architecte reconnu du portail de la cathédrale de Rouen. Quoi qu'il en soit, les trois édifices précités forment un groupe distinct dans l'histoire de l'art monumental. M. Regnier décrit les quatorze verrières de Saint-Ouen, cette brillante série où l'on peut suivre toutes les transformations de l'art du verrier dans la première moitié du XVIe siècle.

Il est douteux, quoi qu'on en dise, que Saint-Germain remonte au delà du XIIe siècle. Notre auteur signale le mode insolite de la retombée des ogives sur une colonne, rare avant cette dernière période.

L'église Notre-Dame-de-Bon-Port, à Quillebec possède une nef, deux bas-côtés de l'époque et une tour romane, un chœur du XVIe siècle ; intérieur simple, extérieur très décoré avec un porche fort riche ; la tour est une des plus belles de la Normandie pour l'époque.

L. C.

BRIONNE, LE DONJON, L'ÉGLISE ET LE MUSÉE, par le même. — Broch. Caen, Delesque, 1899.

Brionne possède les ruines d'un donjon du XIIe siècle ; il offre des adjonctions que M. Palustre regardait comme le résultat de remaniements, mais il faut y voir, selon M. Regnier, plutôt un repentir.

Brionne avait jadis trois églises : Saint-Martin, Saint-Denis et Notre-Dame. La première, à nef carrée sans transept, mais avec tour centrale, est des XIIIe et XIVe siècles avec remaniements faits au XVe ; voûte en bois du XVIe. Le chœur possède « un contreretable » intéressant du XVIIe siècle et des statues d'apôtres peintes en 1433, par le peintre rouennais Sandrin.

La seconde, avec tour romane, a une nef du XIVe siècle, un chœur du XIIIe. La tour a perdu par une restauration moderne une partie de son intérêt.

La troisième est devenue un hangar ; elle remonte également au XIVe siècle. Ces édifices, ainsi que le musée local, sont décrits avec la précision qui distingue les travaux archéologiques de M. Regnier.

L. C.

LA CHAPELLE DE LA COMMANDERIE DE CHANCE (dioc. d'Évreux), par le même. — Brochure. Évreux, 1899.

Cette chapelle est un beau spécimen du style sobre des Ordres hospitaliers et militaires à la fin du XIIe siècle, un vrai modèle de bon goût. On y voit une petite baie qui paraît avoir joué le rôle de lanterne des morts.

L. C.

COUP D'ŒIL GÉNÉRAL SUR LES MONUMENTS RELIGIEUX DE L'ARRONDISSEMENT DE BERNAY, par le même. — Broch. Brionne, Amelot, 1899.

L'infatigable érudit à qui nous devons les travaux signalés ici aura contribué pour une large part à former cette collection de monographies des petits monuments nationaux, que notre Revue a souvent appelée de ses vœux, et qui

est en belle voie. Cette dernière notice, chose rare pour les travaux de l'espèce, eut les honneurs d'une réédition ; aussi a-t-elle au plus haut degré les qualités des travaux précis et fouillés de notre laborieux auteur. Il y décrit l'église bénédictine de Bernay et celle de Broglie offrant un déambulatoire, chose rare en Normandie, et quelques autres, de moindre importance, du XIe siècle ; enfin quelques morceaux du XIIe siècle, notamment la salle capitulaire de l'abbaye du Bec, l'église de Boisney, le chœur de Broglie, de Saint-Aubin du Scillon et de Notre-Dame du Bosc.

Le XIIIe siècle a laissé dans la région l'église d'Harcourt, de l'époque rayonnante, celles de Calleville, de la Récoille, du Bosc et de Saint-Martin-de-Fresne, et surtout celle d'Ecardenville, le chœur de Bray et l'église de Brionne. Enfin le style flamboyant a pour représentants Sainte-Croix, Bernay, l'abside de la Couture et des parties de quelques autres. La Renaissance a peu produit dans la région de Bernay.

Cette contrée commença vers le milieu du XIIe siècle à pratiquer la croisée d'ogives ; elle adopta à la fin du XIIIe siècle le style de l'Ile de France plutôt que celui de la Basse-Normandie ; mais aux XIIIe et XIVe, la Normandie y reprend son empire et le gothique y persiste jusqu'à Henri II.

L. C.

UN PROBLÈME D'ORFÉVRERIE. — Paris, Plon-Nourrit, 1900, gr. in-8° de 11 pages et 2 planches.

Cette intéressante notice, lue le 24 mai 1899, à la réunion des Sociétés des Beaux-Arts des départements, nous ramène au trésor fameux de l'abbaye de Conques en Rouergue, dont M. l'abbé Bouillet est devenu l'historien autorisé. Certains passages du *Livre des Miracles* de Sainte-Foy démontrent l'existence dans l'abbaye d'ateliers où l'on fabriqua, entre autres objets, une table d'or destinée au maître-autel de la basilique. Ce fait est conforme à ce que nous savons déjà de la vie active des abbayes du haut moyen âge, car, au Xe siècle, deux moines de l'abbaye de Saint-Martial de Limoges, *Josbertus* et *Joffredus*, firent, le premier, une statue en or de saint Martial, et le second, une châsse.

LE CÉLÈBRE MAITRE DE CHAPELLE DU XVIe SIÈCLE, PHILIPPE DE MONTE, ÉTAIT-IL MALINOIS OU MONTOIS ? par M. Clément LYON. — Enghien, Spinet, 1899.

Le vaillant publiciste qui vulgarise dans l'*Éducation populaire* de Charleroi les connaissances historiques et archéologiques et les notions d'art en même temps que les éléments d'une saine économie sociale, a combattu au Congrès archéologique d'Enghien les arguments peu concluants que les Malinois peuvent invoquer pour disputer aux Montois l'honneur de compter parmi les leurs l'illustre maître de chapelle, que la Wallonnie a toujours considéré comme une de ses illustrations. C'est cette communication que contient la présente brochure. Elle laisse malheureusement indécise la détermination du nom patronymique de l'artiste.

L. C.

ÉTUDE SUR ANTOINE VAN DYCK, D'APRÈS SES ŒUVRES EXPOSÉES A ANVERS, par H. VAES. — Broch. Bruxelles, Berckman, 1899.

Les fêtes par lesquelles les Anversois ont célébré le jubilé de leur glorieux compatriote, ont suscité divers travaux d'érudition et allumé l'enthousiasme des écrivains de la cité flamande. M. H. Vaes a le culte du beau et de l'art national. La contemplation de cette grande figure l'a remué ; sa plume est de celles qui disent chaudement et finement ce que le cœur sent et ce que l'esprit pénètre. Son étude est une charmante plaquette bien illustrée.

L. C.

OBJETS MOBILIERS ANCIENS EXISTANT DANS LES ÉGLISES DU CANTON DE CHAMBON-FEUGEROLLES, par M. THIOLLIER. — Broch., Paris, Plon, 1900.

L'auteur, dont on connaît la compétence, consigne en des brochures fort bien illustrées le résultat des recherches qu'il opère au profit de la Commission des monuments historiques, ce qui nous vaut la vulgarisation d'objets plus ou moins ignorés et d'un vif intérêt, tels que le Christ et la croix de Cornillon, la croix de Chambon, etc.

L. C.

TROIS RECUEILS DE PORTRAITS AUX CRAYONS OU A LA PLUME, REPRÉSENTANT DES SOUVERAINS ET DES PERSONNAGES DE LA FRANCE ET DES PAYS-BAS, avec notices historiques et 24 héliogr. par M. L. QUARRÉ-REYBOURBON. — Lille, Darcel, 1900.

Après s'être intéressé au point de vue de l'art aux anciens recueils de portraits, on commence de nos jours à les étudier comme documents iconographiques, et à ce point de vue, les plus dédaignés peuvent être précieux. Déjà M. Dinaux et surtout M. Bouchot s'y sont intéressés ; des

figures anonymes ont été identifiées par comparaison, des erreurs ont été rectifiées, des tables dressées, les auteurs recherchés. Outre les 17 séries de crayons de la Bibliothèque nationale classés par M. Bouchot, on connaît aujourd'hui huit recueils analogues, entre autres, ceux des bibliothèques d'Arras, de Lille et de Bruxelles (manuscrit dit Succa, un volume, le t. III, appartenant à un recueil dont le reste est perdu), souvent signalés, mais qui n'avaient pas encore été inventoriés. C'est de ces derniers que s'occupe M. Quarré. Ils représentent des personnages de marque, dont les portraits ont généralement disparu. L'auteur de ce beau volume nous offre de parfaites reproductions des originaux accompagnés de notices rédigées avec érudition.

En ce qui concerne les portraits du recueil d'Arras, le principal des trois, M. Quarré se croit en mesure d'avancer qu'ils sont dus pour la plupart à Noël Leboucq de Valenciennes. Il montre que le dessinateur a reproduit fort fidèlement en général des effigies figurant dans les vitraux, les tombes, les tableaux.

Les principaux personnages dont les portraits sont reproduits dans l'ouvrage sont Philippe le Bon, Charles le Téméraire, Jeanne de Presles, Gilbert de Lannoy, le comte Lamoral d'Egmont, Guillaume Fillasti, Gilbert d'Oignies, évêque de Tournai, Roger Van der Weyden, Enguerrand de Monstrelet, Louis de Male. Des tables générales cataloguent alphabétiquement les trois recueils.

Inutile d'insister sur le haut intérêt et l'utilité de ce travail éminemment méritoire.

L. C.

Périodiques.

BULLETIN MONUMENTAL,
n°s 2 et 3, année 1899.

SIGNALONS une excellente étude, due au F. Sallustien Joseph, sur quelques églises romanes du Gard : Saint-Géniès, aux allures archaïques, riche du sarcophage attribué à saint Géniès, mais qui n'est qu'un très intéressant morceau de sculpture du XIe siècle ; Saint-Eugène, plus ancienne, près de laquelle se voit une belle inscription carolingienne ; et Notre-Dame de Bethléem, au curieux pignon à baies campanaires.

De son côté M. Sausse (que la mort vient malheureusement d'enlever à l'architecture chrétienne) donne une série d'études sur les chapelles romaines et même carolingiennes, non moins archaïques, de la Provence, dont la plus ancienne est celle de N.-D. de Pépiote, près de Six-Foins, qui remonterait au IXe siècle.

REVUE D'ARCHÉOLOGIE POITEVINE,
n° 9, 1899.

X.-B. de Montault, — *Journal des démolitions de l'abbaye des Châtelliers (Deux-Sèvres)*, de 1801 à 1823. *L'abbaye des Alleuds*, pp. 284 à 288.

Chapelets minuscules du XVIIIe siècle, pp. 296 à 298. — André Joubert, *Inventaires du château de Thouars en 1553.* — X.-B. de Montault, *Un crucifix portatif du XVIIe siècle. — Une fausse sainte Radegonde.* — Michaud, *Saint Rufin, apôtre du Bas-Poitou.* — L. Ballu, *Les coupoles de Fontevrault.*

N° 11 : X.-B. de Montault, *La chape de l'église de Saint-Martin-du-Fouilloux (Deux-Sèvres).* — J.-B. de la Rennerie, *Une bourse de corporal du XVIIIe siècle, à Varennes (Vienne).* — X.-B. de Montault, *Une enseigne de pèlerinage.* — Alf. Largeault, *Louis XI et la reconstruction de l'église abbatiale de Celles en 1469.* — X.-B. de Montault, *Le bénitier de la sainte Face. — L'office de sainte Radegonde à Albi en 1703. — Mémoires de Saints Poitevins.— Hymne de saint Nicolas au XVe siècle* — J.-B. de la Rennerie, *Une bourse de chapelet.*

REVUE D'ARCHÉOLOGIE POITEVINE,
n° 12, 1899.

Cette Revue, dirigée par M. Barbier de Montault, promet de devenir un recueil de matériaux archéologiques d'une réelle valeur scientifique. Son directeur fournit, rien que dans une livraison, quatre notices, dont trois surtout sont à signaler : *Pyxide émaillée de la collection Brantoni. — Le commandement de Dieu, brodé en 1737. — Inventaires du château de Monseil.*

Dans son fascicule deuxième du tome XI, p. 172, la *Revue de l'Art chrétien* donne quelques lignes d'éloges mérités à la brochure de M. Perrault-Dabot, archiviste de la Commission des Monuments historiques : *Le duc de Bourgogne, Philippe le Bon, et le Concile de Florence.* Notre collaborateur et ami M. Henri Chabeuf nous prie d'ajouter que cette plaquette n'est qu'un tirage à part d'un article inséré dans les *Mémoires de la Commission des Antiquités de la Côte-d'Or*, t. XIII, en cours de publication. Cet article fut reçu et imprimé alors que M. H. Chabeuf était président de cette société savante.

Index bibliographique.

Archéologie et Beaux-Arts[1].

France.

Alexandre. — Guide du visiteur a l'église de la Sainte-Trinité de Fécamp, ancienne abbatiale de l'abbaye bénédictine. — In-32. Fécamp, Bause.

* **Aubert** (M.). — Notes extraites de trois livres de Raison de 1473 à 1550. Comptes d'une famille de Gentilshommes, campagnards normands, dans le *Bull. hist. et phil.*, 1898, pp. 447-499.

Barbaud (R.). — La Charente monumentale. Notice archéologique sur l'église abbatiale de Notre-Dame de Chastres, près Cognac, précédée d'une étude générale sur l'abbaye et suivie d'un projet de restauration. — In-8°, 9 pl. avec plans et dessins. Paris, Gastinger.

Barbier de Montault (X.). — Le Symbolisme architectural de la cathédrale de Poitiers. — In 8°, av. gr. Ligugé, Bureaux du Pays poitevin.

Baudot (A. de) et **Perault-Dabot** (A.). — Archives de la Commission des Monuments historiques, publiées sous le patronage de l'Administration des Beaux-Arts, Tome Ier. Ile-de-France, Picardie. 100 héliograv. av. 12 pp. de texte. — Gr. in-4°, Paris, H. Laurens.

* **Blanquart** (L'abbé F.-M.-A.). — La chapelle de Gaillon et les fresques d'Andrea Solario. — Broch. 30 pp. illustrées, Evreux, Herissey.

Braquehaye (C.). — Documents pour servir a l'histoire des arts en Guyenne. III : les peintres de l'hôtel de ville de Bordeaux et des entrées royales depuis 1525. — In-8°, av. pl. Paris, Plon, Nourrit et Cie. Bordeaux, Féret et fils.

Bertaux (E.). — Castel del Monte et les architectes français de l'empereur Frédéric II. — In-8°, Paris, Imp. Nat.

Briand (L'abbé Em.). — Histoire de sainte Radegonde, reine de France et des sanctuaires et pèlerinages en son honneur. — In-4°, Paris et Poitiers, Oudin.

* **Caix de S. Aymour** (Le vicomte de). — Étrennes royales en 1392, dans la *Rev. des quest. héraldiq.*, 1898, pp. 271-277.

Casati de Casatis (C.-Ch.). — Étude sur la première époque de l'art français et sur les monuments de France les plus précieux a conserver. — In-8°, 1 pl. Paris, Leroux.

Choisy (Aug.). — Histoire de l'architecture. — 2 vol. in-8°. Paris, Gauthier-Villars.

Defer (L'abbé E.). — Vie des saints du diocèse de Troyes. Supplément et corrections. — In-8°. Troyes, Bage.

Didiot (Le chan. J.) — Le culte de saint Julien du Mans dans l'église slave. — In-8°, Le Mans. (Extrait de la *Revue historique et archéologique du Maine*, t. XLV, 1899.)

Enlart (C.). — L'art gothique et la Renaissance en Chypre. — In-8° (en 2 tomes) avec 34 pl. et 421 fig. Paris, Leroux.

* **Farcy** (L. de). — Supplément a la broderie du XIe siècle jusqu'a nos jours.

Hautcœur (E.). — Histoire de l'église collégiale et du chapitre de Saint-Pierre de Lille. — In-8°, et planches. T. III. Paris, Picard.

Jadart (H.) et **Demaison** (L.). — Les inscriptions commémoratives de la construction d'églises dans la région rémoise et ardennaise, du Xe au XVIIe siècle. — In-8°, Caen, Delesques.

Lacoste (F.). — Le village et l'église de Saint-Philibert au diocèse de Dijon. — In-32°, et grav. Dijon, Jobard.

La Germonière (E. de). — Relation de l'entrée de Claude Auvry, évêque de Coutances, dans sa ville épiscopale (1647). — In-16. Rouen, Gy.

Leblant (E.). — Les commentaires des Livres Saints et les artistes chrétiens des premiers siècles. — In-4°, Paris, Klincksieck. (Extrait du t. XXXVI des *Mémoires de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres.*)

Lecomte (M.). — La Ferté-Milon (Aisne). Souvenirs historiques et monuments. — In-18°, av. grav. La Ferté-Milon, Befort-Dupuis.

* **Ledieu.** — La première entrée du Comte de Charolais a Abbeville, le 2 Mai 1466, dans le *Bull. hist. et phil.*, 1897, pp. 739-747.

Les sépultures de l'abbaye de Saint-Martin de Limoges et la crosse de l'archevêque Geoffroy. — In-8°. Limoges, Ducourtieux.

Mély (F. de). — Les deniers de Judas, dans la *Revue numismatique*, 1899, pp. 500-509.

* **Millet** (Gabriel). — Le monastère de Daphni. (*Histoire, architecture, mosaïque.*) — In-4°, illustré de 19 pl. hors texte et de 75 gravures. XV-204 pp. Paris, Leroux. — Prix. 25 frs.

1. Les ouvrages marqués d'un astérisque (*) ont été, sont ou seront l'objet d'un article bibliographique dans la *Revue*.

Mouget (C.). — La Chartreuse de Dijon, d'après les documents des archives de Bourgogne. T. Ier. — In-8°, et plans. Neuville-sous-Montreuil.

Pigeon (L'abbé E.-A.).—Vies des saints du diocèse de Coutances et Avranches, avec des notions préliminaires et l'histoire des reliques de chaque saint. II. — In-8°, Avranches, Perrin.

* **Poli** (Le vicomte de).— Approvisionnement du chateau de Lourdes en 1381, dans la *Rev. des quest. héraldiq.*, 1899, pp. 562-564.

* **Quarré-Reybourbon** (L.). — Trois recueils de portraits aux crayons ou a la plume, représentant des souverains et des personnages de la France et des Pays-Bas, avec notices historiques et 24 héliogr. — Lille, Darcel.

* **Regnier** (L.). — Pont-Audemer et Quillebecq. — Broch., Caen, Delesque.

* **Le même.** — Brionne, le donjon, l'église et le musée. — Broch. Caen, Delesque.

* **Le même.** — La chapelle de la Commanderie de Chance (dioc. d'Évreux). — Brochure, Évreux.

* **Le même.** — Coup d'œil général sur les monuments religieux de l'arrondissement de Bernay. — Broch., Brionne, Amelot.

Rivières (de). — L'archéologie dans le département du Tarn, de 1863 a 1894. — In-8°, et grav. Caen, Delesques. (Extrait du *Bulletin monumental*, 1897.)

[**Roblin** (L'abbé)]. — Charroux, son abbaye, ses reliquaires. — In-16. Paris et Poitiers, H. Oudin.

* **Roger Payer.** — Répertoire chronologique de l'Histoire universelle des Beaux-Arts depuis les origines jusqu'a la formation des écoles contemporaines. — In-8° de 500 pp. Paris, Laurens. — Broché, 6 fr.; relié, 7 fr. 50.

* **Rohault de Fleury** (C.) continué par son fils. — Les Saints de la messe et leurs monuments. VIe vol. Saint Pierre.— In-4°, à 2 col. (111 pp. av. grav. et 109 pl.). Paris, Motteroz.

* Saisie et prisée des meubles de feu Acelin le Batard, pendu aux fourches d'Heltz-le-Maurupt, 1309, dans le *Bull. hist. et phil.*, 1897, pp. 688-690.

* **Swiney** (Le marquis Mac). — Le Portugal et le Saint-Siège, les langes bénits envoyés par les Papes aux princes royaux du Portugal. — In-8° 195 pp. Paris, Alph. Picard et fils.

* **Thiollier** (M.). — Objets mobiliers anciens existant dans les églises du canton de Chambon-Feugerolles. — Broch. Paris, Plon.

Le même. — Une vente de tableaux de maîtres a Paris en 1710.— Broch. Paris, Plon.

* Un problème d'orfévrerie. — Gr. in-8° de 11 pages et 2 planches. Plon-Nourrit.

* **Vignat** (M.). — Fragments de comptes des vicomtés de Pont-Authou et Pont-Audemer, 1495-1496, dans le *Bull. hist. et phil.*, 1897, pp. 789-796.

* **Wilpert** (Jos.). — Les peintures des chapelles des sacrements dans la catacombe de St-Calixte. — In-8°, 48 pp. et 17 illustrations.

Allemagne.

* **Beissel** (Étienne), S. J. — La Vie de Jésus-Christ peinte par Jan Joest sur les volets de l'autel majeur a Calcar. — Petit in-folio. XXI planches en phototypie. Gladbach, Kuhlen.

Büttgenbach (F.). — Die Geschichte des Kreuzes vor und nach Golgotha. — In-8°. Aachen, J. Scheiter.

Grosse (K.). — Geschichte der Stadt Leipzig von der ältesten bis auf die neueste Zeit. Auf. 80 Abbild. und Plänen nach alten und seltenen Stichen verm. Neudruck der Ausg. von 1842. I. Band. — In-8°. Leipzig, Zangenberg und Himly.

Hasenclever (A.). — Aus Geschichte und Kunst des Christentums. 2 (Schluss) Reihe. — In-8°, Berlin, C. A. Schnetschke.

Heinrichs (R.). — Die Aufhebung des Magdeburger Domschatzes durch den Administrator Christian Wilhelm von Brandenburg im jahre 1630. — In-8°, J. Clewe, F. Bosse.

* **Kraus** (F.X.).— Geschichte der christlichen Kunst. II Band, 1te Abtheilung : Mittelalter.— In-8°, av. frontispice et 306 grav. Herder, Freiburg-in-B.

Leitschuh (F.). — Illustrirte Geschichte der Stadt Bamberg von den ältesten Zeiten bis auf dis Neuzeit. 1. Lief. — In-8°, Nürnberg, Raw.

Philippi (A.) — Die Kunst des 15. und 16. Jahrhunderts in Deutschland und den Niederlanden. Tome 3e et dernier — In-8°, av. grav. Leipzig, Seemann.

Le même. — Die Kunst der Renaissance in Italien. IV. Buch : Die Hochrenaissance. 2 und 3 : Michel Angelo und Raffael (viii pp. 513-668 avec 96 grav. et 1 planche), V. Buch ; Tizian Correggio und das Ende der Renaissance (viii pp. 669-814 avec 69 grav.). — In-8°. Leipzig, E. A. Seemann.

Schmidt (Otto) et **Coel** (P.). — Abteien Und Klöster in Oesterreich. Heliogravüren nach Naturaufnahmen. — Wolfsgruber. I Lieferung (6 pl.). — In-folio. Wien, F. A. Heck.

Wustmann (G.). — Bilderbuch aus der Geschichte der Stadt Leipzig fur Alt und Jung. — In-4°, av. fig. Leipzig, A. Zieger.

Angleterre.

Kristeller (P.). — Early Florentine Woodcuts. Annotated List of Florentine illustrated Books. — In-8°, et pl. London, Paul.

Addlesshaw (P.). — The Cathedral Church of Exeter. — In-8°. London, G. Bell.

Italie.

Armellini (M.). — Lezioni di archeologia cristiana : opera postuma. — In-8°, av. fig. Roma, F. Cuggiani.

Damiani (F. G.). — Su l'arte valtellinese e su Pietro Ligari : discorso. — In-8°. Pavia, Tip. populare.

* Grisar (Le P.), S. J. — Storia di Roma e dei papi nel medio evo. — 3 vol. in-8°. Rome, Desclée, Lefèbvre.

* Le même. — Analecta romana, dissertazioni, testi, monumenti dell'arte, riguardanti principalmente la storia di Roma e dei Papi nel medio evo. — T. I, grand in-8° de XXII-703 p., Rome, Desclée.

Savio (Fel.). — Gli antichi vescovi d'Italia dalle origini al 1300, descritti per regioni. Il Piemonte. — In-8°. Torino, Bocca.

Tanfani Centofanti (L.). — Notizie di artisti tratte dai documenti pisani. — In-8°. Pisa, E. Spoerri.

Zannoni (Ant.). — Dell' uso degli Ordini architettonici. — Broch. de 13 pp., Florence, Minori Corrigendi.

Belgique.

Donnet (F.). — Documents pour servir a l'histoire des ateliers de tapisserie de Bruxelles, Audenarde, Anvers, etc., jusqu'a la fin du XVIIe siècle. — In-8°, et fig. Bruxelles, Vromant.

* Lyon (Clément). — Le célèbre maître de chapelle du XVIe siècle, Philippe de Monte, était-il Malinois ou Montois ? — Enghien, Spinet.

* Marucchi (Horace). — Éléments d'archéologie chrétienne. — Beau volume de XXXVI 400 pages, illustré d'un très grand nombre de gravures — Bruges, Desclée, 1900. Prix : fr. 6,00.

* Simonis (Le Dr Julien). — L'art du médailleur en Belgique. Contribution a l'étude de son histoire depuis l'avènement de Charles-le-Téméraire au duché de Bourgogne jusqu'au milieu du XVIe siècle. — In-4°, 144 pp. 4 portraits et VI pl. Bruxelles, Ch. Dupriez.

* Vaes (H.). — Étude sur Antoine Van Dyck, d'après ses œuvres exposées a Anvers. — Broch. Bruxelles, Berckman.

Van der Haeghen (Victor). — Mémoire sur des documents faux relatifs aux anciens peintres, sculpteurs et graveurs flamands. — 1 vol. in-8° de VIII-174 pages. (Hors commerce.) Bruxelles. Imp. Hayez. (Extrait des *Mémoires publiés par l'Académie royale de Belgique.*)

Espagne et Portugal.

Arco y Molinero (A. del).— Restos artisticos e inscripciones sepulcrales del monasterio de poblet. — In-4°, 1 gr. Barcelona, Vives y Susang.

Lopez Ferreiro (A.). — Historia de la santa A. M. iglesia de Santiago de Compostela.— In-4°. Santiago, imp. del Seminario Conciliar Central.

Moreira-Freire (J.). — Un problème d'art. L'école portugaise créatrice des grandes écoles. — In-16, 11 pl. Lisboa, J-A. Rodrigues. Paris, May.

* Perez-Villamil (Dom Manuel). — La cathédrale de Siguenza. — 1 vol. in-4° de 500 p. avec 21 photogravures et 6 phototypies. Prix : 8 pesetas chez l'auteur, S. Quintin, 8, Madrid.

Repullès y Vargas (E. M.) — El simbolisme en la arquitectura cristiana — In-4°, Madrid. imp. del Asilo de Huerfanos.

* Serrano Fatigati (D. E.). — Arte funérario en Espana, dans l'*Ilustracion española y americana*, 30 octobre 1899).

* Le même. — Puertas de templos espanoles, dans l'*Ilustracion española y americana*, 15 décembre 1899.

Hongrie.

Piszter (J.). — Szent Bernardt es a Kepzœmuveszetik (Saint bernard et l'art.) — In-8°. Budapest, St. Stephan-Verein.

Chronique. SOMMAIRE : ART PROTESTANT. — SALON D'ART CHRÉTIEN. — MUSIQUE D'ÉGLISE. — RESTAURATIONS : Salles des Gardes de Dijon ; Monuments de Belgique. — ŒUVRES NOUVELLES : Chapelle du Bazar de la Charité ; plan du Vieux Paris. — MUSÉES. — CONGRÈS. — DÉCOUVERTES. — NÉCROLOGIE.

Art protestant.

LE protestantisme français se préoccupe de remédier à l'attristante nudité qui caractérise ses temples et pense tardivement à se rapprocher du catholicisme, au moins par l'expression artistique du sentiment religieux. M. E. Müntz développe cette idée dans la *Revue des Revues* (1).

Beaucoup de protestants en ont assez des murailles nues aux tons blancs et uniformes, des fenêtres incolores jetant partout les crudités d'un jour excessif. Dieu lui-même, dans un tel milieu, commence à leur sembler morne et glacial. Dans leurs temples, ils aspirent à voir fumer l'encens, brûler les cierges et sourire des images.

M. Müntz s'attache à prouver que les prescriptions « de l'Ancien Testament» ne s'opposent pas à ce déploiement d'art, et que Luther lui-même, ennemi des pompes du culte catholique, en était revenu ensuite à tolérer les images. Il cite parmi les œuvres de l'art luthérien le retable de Montbéliard exécuté par H. L.Schaufelein et conservé au Musée de Vienne. Par son intransigeance d'iconoclaste, Calvin a tari à Genève toutes les sources artistiques. Mais les idées ont bien changé depuis, et l'heure paraît propre à l'écrivain de la *Revue des Revues* pour un retour au bon sens et à une conception du culte au moins conforme à l'esthétique et aux aspirations naturelles de l'homme cultivé.

Le Salon d'Art chrétien.

DANS le n° 85, vol. 19 du *Studio*, nous trouvons une courte « *correspondance* » sur le salon d'art religieux à Bruxelles, une vraie perle :

L'idée, d'abord, d'un Salon d'art religieux et, ensuite, son organisation par le Comité de la revue littéraire *Durendal*, avait paru intéressante, car depuis longtemps déjà les protestations s'étaient élevées de toute part contre les méfaits de « l'École de Saint-Luc qui dirige tyranniquement les efforts de l'art religieux vers une imitation maladroite et inintelligente de l'art gothique (??). » Malheureusement, ce que l'Exposition elle-même a montré surtout, c'est l'abaissement des expressions de l'art religieux contemporain aux pires fadeurs hypocrites de sentiment et d'exécution.

1. N° du 1er mars 1900.

La voilà bien stigmatisée la camarlla lucophobe ! mais le correspondant des *Études* nous ferait vraiment plaisir en développant un peu son incrimination à l'adresse de l'Ecole Saint-Luc, « qui dirige tyranniquement les efforts de l'art religieux, etc... » Nous avons connu jadis une tyrannie académique contre laquelle l'École Saint-Luc a quelque peu réagi, et qu'on pratiquait à l'aide de la puissante machine gouvernementale officielle. Mais la tyrannie de la pauvre, de la libre École Saint-Luc, cela fait rire.

Musique d'église.

LES journaux parisiens ont publié le texte d'une lettre adressée par S. É. le cardinal Richard, archevêque de Paris, au curé de Saint-Eustache, touchant une audition de musique soi-disant religieuse, donnée dans l'église de cette paroisse. Le cardinal Richard condamne sans ambages ces cérémonies théâtrales. Il s'élève contre la coutume, presque introduite dans les mœurs, de produire dans les églises des ténors, des cantatrices, et d'exécuter, pour le plaisir d'un auditoire parfaitement insensible à la présence de Dieu, des morceaux qu'on dirait choisis pour le public ordinaire des théâtres.

Il convient de proposer les remontrances de Son Éminence aux méditations des catholiques. Combien d'églises, surtout dans les grandes villes, d'où les chants de la liturgie sont impitoyablement expulsés ? C'est presque un supplice, pour un chrétien qui comprend et qui aime les sereines mélodies du plain-chant, d'assister jusqu'au bout à ces messes en musique dont la maîtrise gratifie régulièrement les fidèles. Même dans nos plus belles églises, la splendeur des voûtes et le rayonnement des vitraux ne peut rien pour adoucir ce tourment. C'est une manière de profanation du culte catholique. Nous souhaitons que nos églises soient purgées, le plus tôt possible, et pour jamais, de tous les " *airs* " qui déshonorent les temples et affligent les chrétiens.

Restaurations.

LE 8 mai, la Commission des Monuments historiques, représentée par M. Ch. Suisse, chargé, avec M. L. Sauvageot, de la restauration extérieure et intérieure de la salle dite des Gardes, où sont les célèbres tombeaux des ducs de Bourgogne,

a remis la salle à la ville de Dijon. Le maire et la Commission du musée n'ont pu que constater la beauté de l'œuvre accomplie et ont vivement félicité les architectes, surtout pour l'admirable restauration de la cheminée monumentale de 1504, un des plus grands, un des plus riches morceaux de ce genre qui soient non seulement en France, mais encore en Europe. Mais la salle est livrée nue à la ville, et il faudra encore quelque temps avant qu'elle soit redevenue salle de musée ; d'ailleurs, le zèle de M. Joliet, conservateur, est un garant que ce nouveau délai sera aussi abrégé que possible pour les visiteurs impatients de contempler les belles choses depuis si longtemps voilées aux regards.

LA Belgique continue à réparer et à orner ses anciens monuments. On va reconstruire la flèche en brique de Ghistelles (XVe s.), qu'on n'espère pas pouvoir conserver. — Les autorités ont adopté le projet de M. de Wulf, pour la restauration de la belle Tour romane d'Oostcamp, ainsi que son dessin pour la refection des fenestrages de l'église de N.-D. à Bruges. — La Commission des monuments s'est opposée à la démolition, pour agrandissement, de l'église romane de Lincent (Liége), qui possède des nefs du XIIe siècle, une tour tout en silex, un chœur du XIVe siècle et des colonnes curieuses. — La belle collégiale de Tongres réclame des travaux importants de restauration, et l'on est en train d'y aviser. — On poursuit la restauration de Ste-Gertrude de Nivelles ; on n'est pas d'accord sur la question de savoir si le chœur devra être couvert d'une voûte ou d'un plafond ; on a l'espoir de trouver la solution chemin faisant ; il est à souhaiter que les travaux s'étendent au transept. — M. le Gouverneur du Luxembourg a averti le gouvernement de l'urgence qu'il y a de s'occuper de la restauration de l'abbaye d'Orval ; la restauration et plutôt la consolidation des ruines d'Aulne sera bientôt achevée. — La petite église d'Aubechies (Hainaut) réclame un vrai sauvetage ; c'est un reste d'une abbaye de Bénédictins, qui se trouve dans un état de dégradation extrême : murs romans, renfermant des matériaux gallo-romains, voûte en bardeaux du XVIe siècle ; on conservera l'aire primitive, très curieuse, composée d'un bétonnage établi sur des moellons juxtaposés sur champ. — Après des années d'attente, on va mettre la main à l'œuvre de la restauration de la collégiale Saint-Vincent à Soignies. Les plans, dressés par M. Verhaeghen, comprennent la restauration complète de l'édifice, tant du chœur que des nefs et du transept ; l'abaissement du pavement des nefs jusqu'à son niveau primitif ; la démolition des voûtes de la grande nef ; de celles des galeries, qui règnent au-dessus des basses nefs et le rétablissement des plafonds, y compris la construction au-dessus de ces plafonds d'un gitage hourdis, système Hennebique ; la restauration des fenêtres des basses et hautes nefs dans leur état primitif ; le rétablissement des pilastres et arcades entourant les fenêtres des bas-côtés et la reconstruction des demi-colonnes aux grands piliers ainsi que les contreforts intérieurs de la grande nef et des galeries. Après la restauration intérieure, on devra songer à la transformation extérieure du monument. La ceinture de maisons qui s'appuient contre le chevet du chœur, et qui étreint une grande partie de l'église, ne peut être maintenue. — La collégiale Saint-Pierre à Louvain est aussi entourée, comme la plupart de ses consœurs, d'une série de maisonnettes parasites. Plusieurs de ces maisons ont déjà disparu à la suite des travaux de restauration qui ont été exécutés depuis dix ans, et la direction des travaux, bien inspirée, se proposait d'en enlever encore une cette année. Mais il se trouve que cette maison fait partie d'un groupe de maisonnettes construites au XVIIe siècle, lesquelles, placées devant l'édifice gothique, acquièrent certains charmes esthétiques. Il y a lutte entre les archéologues et les architectes : ceux-ci veulent retourner à l'unité primitive, suivant l'idée de Matthieu de Layens, ceux-là veulent conserver tout et à tout prix, pourvu que le temps y ait mis son sceau.

LA ville de Binche est en train de devenir une des plus remarquables parmi les petites cités de la vieille Belgique. Avec son enceinte mouvementée, bientôt dégagée des masures qui l'étreignent et d'où surgissent plusieurs vieux monuments, avec son vieil hôtel de ville restauré et son fier beffroi, avec son ancienne collégiale également embellie par de consciencieuses réparations et enfin avec ce petit bijou qui constitue la chapelle du cimetière, elle offrira à la vue un aspect rajeuni et un cachet archaïque. On le devra surtout à M. l'architecte Langerock.

A la collégiale Saint-Ursmer, la vieille sacristie a fait place à une gracieuse construction dont le style est en rapport avec le reste de l'édifice. Le chœur et la chapelle du Saint-Sacrement ont subi également une restauration complète. La croix triomphale va être remise à la place d'honneur ; encore une ! Il restera à dégager l'édifice des bâtiments qui obstruent ses abords.

La chapelle de l'ancien cimetière, avec ses boiseries gothiques et ses dalles funéraires si curieuses pour l'archéologie, est en train de subir

également une restauration intelligente. Malheureusement les curieuses fresques représentant le jugement dernier, qui ont été découvertes en 1844, ont été rebadigeonnées depuis ; on les a regrattées, mais elles sont décidément perdues.

Les travaux de restauration intérieure de l'hôtel de ville comprennent la réfection des parements en pierres de Bray, la mise en état des anciennes cheminées, des plafonds à solives apparentes et des lambris en chêne sculpté, la décoration picturale des salles des séances et des mariages, etc., etc. Les façades extérieures sont restaurées et rehaussées çà et là de polychromie. Cet intéressant édifice du XVe siècle avait été incendié en 1554 par les bombes françaises, reconstruit par Jacques du Breucq, architecte montois et malheureusement transformé, en 1774, en style renaissance, par un iconoclaste de l'époque, Laurent Dewez, digne acolyte de Jean Byl. A côté se dresse dans le ciel l'élégant beffroi, et son joyeux carillon chante les louanges de ceux qui ont fait disparaître les outrages du siècle dernier.

ON a lieu de craindre de voir disparaître la maison construite, en 1500, à Malines, par Keldermans, quai au Sel, 17, à cause de son état de vétusté, son propriétaire n'étant pas disposé à faire les frais considérables que nécessiterait sa restauration.

Travaux d'art. — M. Léop. Blanchaert exécute le nouveau maître-autel à Puers et restaure l'ancien retable de St-Heeren.-Elderen. Il vient de placer à l'église Saint-Jacques de Tournai un autel dédié à N.-D. de Tongres. Il complète la série d'autels conçus selon toutes les règles de l'ancien art chrétien dont cette belle église est ornée, et qui sont dus aux talents combinés de feu Jean Bethune, de M. J. Helbig et de M. Blanchaert.

Les verriers belges ne sont pas inactifs ; M. I. Casier de Gand fait des vitraux pour Saint-Donat d'Arlon, M. Ladon, pour l'église de Florenville, M. Osterrath, pour la collégiale de Walcourt, M. Comère, pour celle de Tongres, M. Dobbelaere, pour la cathédrale de Bruges, M. Pluys, pour Saint Martin de Hal.

LES vitraux de la vieille église Saint-Germain-l'Auxerrois vont être nettoyés aux frais de la Ville et de l'État, qui y contribuent, la première pour 1,000 fr., le second pour 500 fr. Des vitraux du XVe et du XVIe siècle il ne reste maintenant que les deux roses du transept, les quatre fenêtres du croisillon nord et les deux fenêtres du croisillon sud ; les autres vitraux sont modernes.

Œuvres nouvelles.

LE 4 mai dernier, anniversaire de la catastrophe du Bazar de la Charité, a été inaugurée, rue Jean Goujon, la chapelle commémorative érigée sur l'emplacement du sinistre. Ce monument est dû à l'architecte A. Guilbert, qui, pour cette œuvre même, s'est vu décerner la médaille d'honneur au Salon. L'intérieur de la chapelle est orné, à la coupole, d'une grande composition de M. Albert Maignan. L'édifice est surmonté, à l'extérieur, d'une statue colossale de la Vierge, œuvre de M. Daillion, comme celle qui surmonte le maître-autel à l'intérieur. On a commencé le carrelage en marbre de la rotonde et le chemin de croix. Les stations de ce chemin de croix sont toutes garnies de bas-reliefs d'argent qui représentent les scènes particulières à chacune de ces stations. M. Guilbert termine en ce moment l'aménagement du cloître et de la communauté des dame-auxiliatrices situés en arrière de la chapelle autour du jardin disposé en « Campo-Santo » qui se trouve au niveau de la crypte, absolument caché aux regards des visiteurs. Sur ce jardin s'ouvre, par huit larges portes et six larges baies, le cloître qui s'étend au-dessous du chemin de croix. La communauté, qui comprend seize cellules et une vaste salle conventuelle, éclairée de vingt fenêtres, consiste en une construction à deux étages s'élevant au-dessus du chemin de croix. L'édifice se termine par une large et longue terrasse.

Le plan du Vieux Paris. — L'Exposition de 1900 montrera un travail aussi curieux par son exécution, que précieux par sa portée documentaire et historique. Il s'agit d'une tapisserie de 4 m. 70 de haut sur 5 m. 35 de large, exécutée par Mme et Mlle Lépine. Cette pièce remarquable reconstitue aussi fidèlement que possible la *tapisserie du plan de Paris* faite en 1540, croit-on, par des particuliers et offerte gracieusement par ceux-ci au cardinal Louis de Bourbon, de la famille des Guise. Elle resta dans sa maison jusqu'en 1697, passa, après des fortunes diverses, vers 1737, à la ville de Paris, et l'on en perd toute trace à partir de la Révolution. Heureusement, une reproduction de ce plan avait été dessinée par Gaignières, écuyer de Mlle de Guise ; elle est conservée à la Bibliothèque nationale, où les Dames Lépine ont pu la consulter.

ON se prépare à construire une nouvelle église à Marchiennes (Hainaut). Formons le vœu, dit M. Cl. Lyon, dans l'*Éducation populaire*, que si l'antique église ogivale doit disparaître, l'édilité marchiennoise en conserve au moins la tour qui protégera la cloche communale, et, au besoin, un petit carillon, et servira ainsi de beffroi, ce qui serait tout à fait artistique.

Découvertes.

MONSIEUR Chardon, lieutenant d'artillerie, en garnison au fort d'Estrées, près du cap Matifou, vient de découvrir l'emplacement d'une basilique du IVe ou du Ve siècle. Le sol est décoré d'une mosaïque et d'inscriptions et de dessins offrant un intérêt historique.

Le lieutenant Chardon, après autorisation du comte de la Ville-Gontier, propriétaire du terrain où se trouvent les restes de l'antique cité romaine, a entrepris des travaux qui semblent devoir conduire à de nouvelles trouvailles archéologiques.

Musées.

EN présence des découvertes successives de curiosités concernant le Palais de justice de Paris, on a résolu de les grouper dans la salle des cuisines de Saint-Louis et la salle gothique qui se trouve en sous-sol de la galerie des Pas-Perdus, et de constituer ainsi un petit musée que l'on appelle modestement « salle archéologique du Palais de justice » et qui sera ouvert au public à des jours déterminés.

L'ouverture officielle a eu lieu le 15 mai écoulé.

Ce musée, qui longtemps encore conservera un caractère purement archéologique, contient surtout des fragments lapidaires de la Sainte-Chapelle, des fûts de colonnes, des chapiteaux, des consoles ornées, des statues et des vitrines où sont enfermés d'anciens parchemins, livres et documents se rapportant à l'histoire du Palais de Justice.

MONSIEUR le baron de Baye a offert à la ville de Paris une collection d'objets d'art appliqués à l'industrie de différentes époques et de diverses régions de la Russie.

Cette collection intéressante contient des étoffes, des bijoux, des dentelles, des objets d'art usuel, dont une partie sera placée au musée d'art industriel Galliera

Congrès.

L'ASSOCIATION française pour l'avancement des sciences fusionnée avec l'Association scientifique de France, fondée par Le Verrier, en 1864, ouvrira son prochain Congrès à Paris du 2 au 9 août 1900, sous la présidence d'honneur de M. T. Homolle, membre de l'Institut, directeur de l'École d'Athènes.

Il y aura une sous-section d'archéologie et d'histoire présidée par M. E. Enlart.

En dehors des visites aux sections rétrospectives de l'Exposition, sous la direction de M. Molinier, conservateur au Louvre, la sous-section fera de nombreuses excursions dans Paris et les environs. Dans les musées, elle sera reçue et guidée : au Louvre, par M. A. Michel ; à Versailles, par MM. de Nolhac et J. J. Marquet de Vasselot ; aux Gobelins, par M. Guiffrey ; à Carnavalet, par M. J. Robiquet ; la visite des Arènes sera dirigée par M. Ch. Normand ; celle de Saint-Pierre de Montmartre sera éclairée des explications de M. L. de Crèvecœur qui possède à fond l'histoire de ce curieux édifice ; M. le Colonel Laussedat voudra bien faire les honneurs de St-Martin-des Champs, et l'historien de l'art en Bourgogne, M. Perrault-Dabot, montrera l'hôtel de Jean-sans-Peur.

Aux environs, une excursion aussi pittoresque qu'instructive aux églises de la vallée de l'Oise aura pour guide M. Edgard Mareuse dans le château si intéressant, mais si rarement visité d'Écouen.

Enfin une conférence sur les monuments de la vallée de l'Oise avec projections photographiques, sera faite par M. Martin Sabon.

Nécrologie.

AU moment de mettre notre fascicule de juillet sous presse, nous recevons la triste nouvelle du décès du comte de Marsy.

Le comte Charles-Alexandre-Arthur de Marsy est mort à Compiègne le 29 mai, dans la 59me année de son âge, après une vie singulièrement active, vouée tout entière aux études des sciences historiques et archéologiques, et à leur diffusion par les Sociétés savantes très nombreuses dont il faisait partie.

C'était un travailleur ; mais il n'était pas dans le tempérament de M. de Marsy de recueillir le

résultat de son travail dans des livres, et de poursuivre longtemps ses recherches dans une même direction. Il avait beaucoup lu et jouissait d'une mémoire excellente, enfin il voyageait fréquemment, surtout en France, et il voyageait en homme qui sait voir. Aucune question du domaine de l'histoire et de l'archéologie ne lui était étrangère, et il en dissertait non seulement avec agrément, mais avec une science de bon aloi. Ses connaissances avaient d'ailleurs une base solide. En 1861, il était entré à l'École des Chartes, et il en était sorti quatre ans après avec le titre d'archiviste paléographe, dont, dans ses écrits de cette époque, il aimait à se parer. Il l'avait obtenu par la soutenance d'une thèse sur le système de répression dans les lois germaines. Peu après, il obtenait le diplôme de licencié en droit.

La bibliographie des travaux publiés par M. de Marsy dans les revues, les comptes-rendus de Congrès, dans les journaux et les périodiques de toute nature prendrait une place considérable. Nous ne saurions oublier cependant qu'il fut l'un des collaborateurs de la *Revue de l'Art chrétien*, dans la première période de sa publication. On peut y lire différents articles dont la date est ancienne, mais qui n'ont rien perdu de leur intérêt. Je citerai notamment les études sur : *les églises fortifiées de la Thierache; les litres et les ceintures funèbres; l'église des Chevaliers de St-Étienne à Pise*, etc. Dans tous ces travaux, écrits avec charme, l'auteur ne témoigne pas seulement d'une connaissance approfondie de son sujet, mais il sait toujours en saisir la portée historique et le côté intéressant.

Par caractère, comme par la nature de son talent, M. de Marsy était un de ces hommes qui entrent volontiers dans ce que l'on pourrait nommer la vie actuelle de la science, et qui en activent tous les foyers. Il était de presque toutes les Sociétés savantes qui se sont si utilement multipliées en France, comme hors de France, notamment dans le domaine de l'archéologie ; il apparaissait à tous les Congrès, souvent pour les présider et les diriger, toujours pour prendre une part aux discussions et y apporter un concours utile. C'était une figure sympathique dont on regrettera longtemps l'absence dans tous ces milieux où son apparition était toujours saluée avec joie.

Les titres et les distinctions de toute nature ne lui ont pas fait défaut. Il devait au Saint Père son titre de comte, et de nombreuses décorations à des Gouvernements étrangers. Celui de son propre pays l'avait obstinément oublié. Faut-il l'en plaindre ; faut-il l'en féliciter ? De Marsy est mort en chrétien.

Jules HELBIG.

Imprimé par Desclée, De Brouwer & Cie, Bruges.

Revue de l'Art chrétien

paraissant tous les deux mois.

43me Année. — 5e Série.

Tome XI (XLIXe de la collection).

5me livrais. — Septembre 1900.

Le retable de St-Vincent-de-Paul à l'église N.-D. à Anvers.

PEU d'églises ont eu autant que Notre-Dame d'Anvers, à subir des fortunes diverses ; des époques de ruine et d'abjection, avec des retours de richesse, de ferveur et d'amour. Tour à tour on y a vu le fanatisme furieux et l'hérésie sectaire se livrer à des spoliations vandales, à de hideuses destructions, suivies bientôt d'un travail de réparation où intervenaient largement l'art et le génie patriotique des populations flamandes. En mettant le pied dans ce vaste édifice, le visiteur qui en ignore l'histoire aura quelque peine à croire qu'au mois de mai 1566, une bande d'iconoclastes s'y livraient à tous les sacrilèges d'une affreuse saturnale, briser, brûler, détruire, enfin ne rien laisser d'intact de tout ce qui manifestait le culte catholique et ornait ce magnifique temple. Après peu d'années de répit où le peuple de fidèles avait cherché à rétablir la décence du culte, ce fut une nouvelle invasion où la horde des Calvinistes renouvela les excès de leurs précurseurs, détruisant le peu qui avait échappé au premier désastre, pour y établir la nudité de leur culte réformé. Lorsque la foi catholique reprit possession de Notre-Dame, et put pendant deux siècles orner en paix le temple qu'elle avait édifié, ce temple se vit une troisième fois dépouillé par l'esprit révolutionnaire. Fermé au culte en 1798, ses autels, ses peintures, son mobilier furent mis à l'encan, et après avoir vidé les nefs de tout ce qui leur donnait leur signification, la République française décida la démolition du vaste édifice, ainsi que de sa tour et de sa magnifique flèche ! Heureusement le temps ne permit pas de mettre à exécution ce projet bien digne de ceux qui l'avaient conçu. L'édifice fut rendu au culte en 1802, et dès ce moment commença pour Notre-Dame d'Anvers l'ère de réparation, le travail ininterrompu des trois dernières générations.

Lorsque aujourd'hui le visiteur met le

pied dans ce temple, et que à ses yeux se présentent ses sept nefs avec leurs chapelles aux autels multiples, leurs riches peintures, les baies décorées d'étincelantes verrières, son chœur garni de stalles monumentales, enfin tout cet ensemble enrichi d'un culte vivant, l'histoire de l'ancienne cathédrale, si elle lui revenait en mémoire, lui semblerait le cauchemar d'un rêve pénible, auquel la réalité qu'il constate donne un démenti éclatant. Rien n'est plus vrai cependant, et à ceux qui peuvent trouver banal de rappeler des faits qui se sont passés dans la plupart des églises qui ont traversé les siècles — dans une moindre mesure cependant — je dirai qu'il est utile d'évoquer ces souvenirs, ne fût-ce que pour nous préoccuper de la possibilité du retour de ces ivresses toujours menaçantes des peuples si faciles à égarer, et pour rendre justice aux époques de travail, de réparation et de paix, lorsqu'elles ne s'abandonnent pas exclusivement aux satisfactions d'une prospérité matérielle.

En ce qui concerne l'église de Notre-Dame, il y a vraiment plaisir à suivre la marche de ces travaux, qui, depuis un demi-siècle, se poursuivent sans précipitation comme sans interruption. Des œuvres importantes s'y sont succédé, et complètent insensiblement les réparations et les restitutions si heureusement commencées par le retour des deux grands triptyques de Rubens, l'Élévation et la Descente de la croix, qui, rendus après la paix en 1815, font, pour la plupart des touristes, la principale *attraction* de la cathédrale d'Anvers (1).

Mais, tout en laissant à la grande ombre du maître anversois, le prestige qu'elle répand, et que probablement elle répandra longtemps encore sur le temple, il y a vraiment plaisir à suivre les travaux de décor et de réparation qui, surtout depuis un demi-siècle, se poursuivent à Notre-Dame. Ils se sont succédé dans un esprit de foi et de piété, avec une générosité à laquelle l'art a heureusement servi d'interprète.

Les Anversois, même par les dons les plus récents, offrent vraiment à Notre-Dame ce qu'ils ont de mieux, et plus d'un de ces derniers peut être compté parmi ce que l'art religieux a produit de plus distingué dans ce siècle. Parmi les verrières en grand nombre — dont plusieurs d'un style très contestable et qui n'appartiennent pas à l'art flamand doivent être exceptées — on voit dans le transept sud et dans les chapelles du chœur, des vitraux excellents et que l'on peut placer à côté de ce que la peinture sur verre a produit de plus réussi sur le continent, depuis la renaissance du style ogival. Par son Chemin de croix, le regretté Hendrix a donné à l'église Notre-Dame peut-être ce que l'on a fait de plus profondément religieux en un cycle de peintures où tant d'artistes ont échoué. Longtemps avant cette *via crucis*, les stalles monumentales du chœur furent considérées à juste titre, comme l'œuvre d'un véritable essor, d'un effort heureux pour mettre le mobilier en harmonie avec le style dans lequel était édifiée l'église. Enfin, la plupart des chapelles rayonnantes du chœur ont, assez récemment, été décorées de retables peints et sculptés de beaucoup de mérite, sur lesquels nous aurons peut-être à revenir. Ajoutez à cela que les chapelles sont décorées et achevées par des peintures murales décoratives de la plus riche tonalité, et qui ont jusqu'à présent échappé aux objurgations et aux critiques des admirateurs de la pierre nue, et dont généralement l'énergie des vitupérations

1. Le triptyque de l'Élévation de la Croix a été même, lors de la restitution des Œuvres d'art, une accession nouvelle pour Notre-Dame. Provenant de l'église Sainte-Walburge démolie, il ne pouvait être rendu au Sanctuaire pour lequel Rubens l'avait peint.

Retable de Saint-Vincent-de-Paul à l'église Notre-Dame d'Anvers.

est en raison directe de leur ignorance de la question.

A ces nombreux travaux est venu se joindre, assez récemment, un retable d'autel sculpté, avec des volets peints que je tiens à signaler à nos lecteurs en leur offrant une reproduction que nous eussions voulu plus précise ; elle donne tout au moins une idée approximative du retable dans son ensemble et supplée à une longue description. Le style du travail a tout d'abord le mérite d'être en harmonie avec la donnée générale de l'architecture de l'édifice où il se trouve placé, tout en se rapportant plutôt au commencement du XVIe siècle. Les artistes n'ont pas voulu s'éloigner de la tradition, ni dans la conception de l'ensemble, ni dans l'exécution technique. J'ajouterai qu'ils avaient à traduire et à donner la forme à une pensée inspirée par la tradition chrétienne. Cet autel est le don, l'*ex-voto* d'un sentiment de piété familiale. Les frères et les sœurs d'une chrétienne, décédée dans des sentiments de foi et d'espérance, ont voulu consacrer cette œuvre d'art au souvenir de la défunte qui leur était chère ; et comme la charité avait été au cours de sa vie sa vertu de prédilection, ce sont les héros de la charité, et les actes les plus connus de leur vie qui ont servi de thème aux artistes. Ils ont ainsi associé les Saints au souvenir de la vie de celle à laquelle ceux-ci ont servi de type et de modèle, et dont ils ont été aussi les patrons et les protecteurs.

C'est ainsi que la partie plastique, qui constitue le centre du retable, présente au milieu et dans des proportions plus grandes que les autres figures, un groupe où saint Vincent de Paul, entouré de trois enfants abandonnés, offre pour ainsi dire la personnification de la charité, dont il a été dans les temps modernes l'apôtre le plus actif, et aussi le prédicateur le plus écouté. Les quatre compositions sculptées qui entourent le groupe principal représentent le même Saint dans l'accomplissement des œuvres de miséricorde qui lui étaient si familières; distribuant de la nourriture aux affamés, donnant des secours aux nécessiteux, ensevelissant les morts ; enfin, dans la partie inférieure formant la *predella*, on voit saint Vincent faisant des aumônes de toute nature aux pauvres.

Neuf figurines de Saints apparaissent dans les niches surmontées de baldaquins de l'encadrement architectural ; ce sont celles des saints Joseph, Edmond, Pierre-Célestin, pape, Jean-Baptiste, Corneille, pape, Louis, roi de France, Émile, François d'Assise et sainte Mathilde.

Les volets, toujours conformément à la tradition, sont historiés de peintures. Les sujets traités dans les compositions, tout en se rapportant, autant que cela pouvait se faire, au thème principal, ont pour objet d'honorer les saints patrons de la défunte. On voit sur les quatre panneaux principaux : le mariage de saint Joseph, le martyre de sainte Philomène, sainte Élisabeth, au moment où le miracle des roses illustra sa charité, et sainte Eulalie en présence de ses juges. Les figures isolées des panneaux représentent S. Joseph et les saintes Philomène, Élisabeth de Hongrie et Eulalie.

De petits volets peints accompagnent également le gradin ; ils représentent des anges tenant des banderoles sur lesquelles sont inscrits les noms des sept œuvres de miséricorde.

La composition architecturale du retable a été dessinée par le regretté François Baekelmans, le dévoué et modeste maître de l'œuvre de la cathédrale d'Anvers ; c'est son dernier travail ; les groupes sculptés et tout le travail plastique a été fait par

MM. De Boeck et Van Wint, les habiles sculpteurs qui ont achevé les stalles du chœur de Notre-Dame, lorsque la mort est venue enlever le ciseau des mains vaillantes de l'imagier Geerts. Les peintures des volets, d'un coloris riche et harmonieux, sont dues au pinceau de M. Anthony, peintre connu de nos lecteurs et dont la *Revue* a reproduit une peinture représentant le mariage mystique de sainte Catherine (1).

L'ensemble de ce retable, placé à l'extrémité de la chapelle attenante au transept nord, produit un excellent effet. Cet effet eût gagné en richesse et en harmonie, si la partie plastique, au lieu de rester dans la sombre tonalité du bois de chêne, avait été rehaussée de couleurs et du scintillement des ors brunis. Tel qu'il est, il est strictement dans la donnée archéologique du style adopté. C'est à une époque antérieure, que très généralement les retables ont eu cet éclat et ce dernier degré d'achèvement qui ont nos préférences. Au XVIe siècle, déjà plus naturaliste, ce mode n'est plus suivi que par quelques retardataires. D'autres prennent un moyen terme en ne colorant plus que les carnations, laissant les draperies en bois rehaussé de quelques filets d'or. Mais le moyen âge, qui avait à un si haut point le sentiment de l'harmonie dans l'art et des convenances religieuses, voulait que la couleur et l'or, la vie et la richesse vinssent ajouter au relief de la partie principale du retable et lui donner tout son accent aux yeux des fidèles, tout en l'harmonisant avec les volets décorés simplement de « plate peinture ».

Quoi qu'il en soit, le retable de l'autel de saint Vincent de Paul fait dignement suite aux œuvres d'art placées dans la dernière moitié de ce siècle dont nous avons parlé, et qui offrent une réparation des outrages et des spoliations que Notre-Dame d'Anvers a dû subir dans les dernières années du XVIIIe siècle.

Jules Helbig.

1. Voy. année 1890, p. 48, PL. III.

La Couronne de fer, au Trésor de Monza (Lombardie).

JE ne me dissimule pas que j'avance sur un terrain brûlant [1]. Si je suis disposé à heurter de front les opinions reçues, c'est uniquement pour faire prévaloir les droits de la science qui conduit à la vérité. Mais je ne démolirai pas sans réédifier et, pour qu'on puisse à loisir étudier la question, j'exposerai franchement et sans réserves les motifs de ma conviction.

La thèse que je soutiens se divisera en trois parties : la couronne n'est ni grégorienne ni byzantine, mais italienne et du IXe siècle. Le cercle de fer n'a point été forgé avec un des clous de la Passion, et le décret de la S. Congrégation des Rites ne donne pas une solution définitive [2], puisqu'il ne porte que sur un des points du débat.

I. — Auteurs français.

DONNONS d'abord un aperçu de la question, d'après quelques auteurs français.

Voici ce que nous apprenions au collège dans l'*Histoire du moyen âge* d'Émile Lefranc : « C'est à lui (S. Grégoire) qu'elle (Théodelinde) dut un clou de la croix de Jésus-Christ, dont elle fit fabriquer la couronne de fer, qui servit par la suite au couronnement des rois d'Italie » (8e édition, p. 91).

L'assertion de cet auteur est évidemment fausse sur un des deux faits cités, car ce n'est pas Théodelinde qui transforma le clou, mais bien Constantin.

A la même époque, sous Louis-Philippe, le *Journal des villes et des campagnes*, à Paris, donnait en « feuilleton » un article sur la « Couronne de fer », dont j'extrais ce passage :

« La célèbre couronne de fer attire beaucoup d'étrangers à Monza, ville située à quelques lieues de Milan. On raconte que sainte Hélène, ayant été à Jérusalem en 325, bâtit une église sur le Calvaire et découvrit la croix de Jésus-Christ dans ses fondations, et qu'elle envoya un des clous à son fils l'empereur Constantin, qui le fit renfermer dans sa couronne, mais non comme dans un reliquaire. On en forgea la pointe et l'on en tira une lame mince d'un centimètre de largeur, qui fut appliquée dans l'intérieur, à découvert, de manière qu'elle touchait le front et entourait la tête de celui qui en était couronné.

« La couronne de fer doit son nom à ce petit cercle, mais n'est pas moins d'or. Elle n'a pas la forme des couronnes royales ou impériales, ni des diadèmes surmontés de perles, de fleurons ou de pointes ; c'est un bandeau ou cercle de seize centimètres de diamètre, de cinq de largeur, dont les bords supérieur et inférieur n'offrent aucune différence, divisé en six compartimens égaux, ciselés et émaillés, avec des perles fines.

« Cette couronne, d'après la tradition, fut donnée par Grégoire le Grand à Théodelinde pour la récompenser d'avoir extirpé l'hérésie. Cette reine lombarde la mit sur la tête de celui qu'elle choisit pour époux. »

1. « La question de la couronne de fer offre les plus grandes difficultés par la réserve qu'elle impose. » (*Lettre du chap. Aguilhon*, 2 août 1881.)

2. « Un décret de la Congrégation des Rites, du 7 août 1717, dit Labarte, confirmé par le Saint-Siège le 10 du même mois, a tranché la question en faveur de l'authenticité de la relique. C'est pour cela qu'elle n'est pas conservée dans le trésor. »

Labarte écrit : « La tradition veut que Grégoire le Grand ait rapporté cette couronne de Constantinople, où il l'aurait reçue en présent de l'empereur Constantin-Tibère, lorsqu'il fut envoyé comme légat auprès de ce prince par Pélage II († 590), son prédécesseur. » Il trouve même la tradition conforme aux faits, en sorte que pour lui la couronne est byzantine.

Ch. de Linas, dans la *Revue de l'Art chrétien*, 1885, p. 304, rapproche la couronne de l'autel de Milan et hésite malgré cela sur la date : « La couronne votive de Monza, dite *Couronne de fer*, doit remonter aux temps carolingiens, sinon à Théodelinde... Les émaux sont bleu lapis et blanc. »

En 1876, il écrivait dans la même *Revue*, p. 40 : « Une tradition respectable veut que la couronne lombarde ait été rapportée de Constantinople par S. Grégoire... La S. C. des Rites ayant reconnu l'authenticité de la relique (7 août 1717), on l'exposa dans une custode en cristal de roche au-dessus de l'autel latéral à droite... J'ai dû à une circonstance fortuite la possibilité de la voir un instant en 1858. »

M. de Mély (*Revue de l'Art chrét.*, 1879, p. 295) invoque la « tradition », qui considère le « clou de la Passion », dans « la couronne de fer », comme un « don de Constantin ».

Millin se tient sur la réserve et se contente d'émettre des doutes :

« On voit encore à Monza la célèbre couronne de fer [1] qui servait au couronnement des rois d'Italie.

« Cette couronne est un simple cercle d'or enrichi de pierres occidentales, non pas distribuées en plusieurs rangs comme sur celle de Théodelinde, mais qui séparent des compartiments au milieu desquels il y a des fleurs également formées par des perles et des pierres colorées ; au centre est un cercle de fer auquel la couronne doit son nom, et qu'on dit avoir été fait avec un des clous de la vraie croix ; quoique le chapitre de Milan ait combattu cette tradition, elle a cependant été confirmée par la Congrégation des Rites, et c'est en vertu de son décret qu'on expose tous les ans cette couronne pendant trois jours depuis le premier dimanche de septembre, et qu'on la porte en procession, enfermée dans une grande croix, par tout le pays.

« On prétend que cette couronne avait été envoyée à Théodelinde par Grégoire le Grand [1]. Cette origine n'est cependant pas démontrée [2] : on dit qu'elle servait au couronnement des rois lombards ; mais l'histoire ne nous apprend pas qu'aucun d'eux en ait orné son front. L'empereur Henri IV est le premier prince qu'on puisse dire avec certitude avoir été couronné à Monza, et Charles V fut le dernier qui ceignit la couronne de fer qu'on avait portée à Bologne pour cette cérémonie.

« Enfin Napoléon, pour rendre son couronnement, comme roi d'Italie, plus solennel, envoya chercher en grande pompe la couronne de fer dans l'église de Monza, et le cardinal légat Caprara la reçut dans le porche de l'église Saint-Ambroise. Napoléon la prit lui-même sur l'autel de la cathédrale où elle avait été portée, et la posa sur sa tête en disant : *Dieu me la donne, gare*

1. « Elle est figurée dans les ouvrages que j'ai indiqués, *supra*, p. 364, et dans le sceau de la communauté de Monza. »

1. « Frisi, *Memorie di Monza*, I, 36. Ceux qui lui assignent cette origine pensent qu'elle a servi au couronnement d'Adaloald, que son père Agilulf fit en effet célébrer en 605, son fils n'ayant que onze ans. Ces auteurs se fondent sur la petitesse de cette couronne qui n'a que six pouces de diamètre. »

2. « V. sur cette couronne la dissertation de Giusto Fontanini, outre celles que j'ai indiquées. »

à qui la touche (1). Il lui a manqué la constance des succès pour que ces paroles eussent une véritable grandeur. » (Millin, *Voyage dans le Milanais*, t. I, p. 367-369.)

« La couronne de fer, véritable merveille de Monza, est renfermée au haut d'une grosse croix, placée dans une chapelle de la cathédrale ; on ne l'aperçoit donc, le plus souvent, qu'à une certaine distance et pendant le petit office qui accompagne toujours cette exposition. Les chanoines montrent ensuite une imitation de la vraie couronne, que l'on peut toucher et regarder à son aise. » (Valéry, *Voyages en Italie*, t. I, p. 198.) C'est encore le même cérémonial : le chanoine custode, après avoir ouvert l'armoire, récite à genoux quelques prières, puis encense la relique. Cette exhibition est taxée cinq francs.

Collin de Plancy, dans son *Dictionnaire critique des reliques*, Paris, 1821, t. I, p. 158, 160, n'a que ces deux mots à l'article *Clous de la croix :* « Un auteur romain de notre siècle, très célèbre, assure que la couronne de fer dont on couronne les empereurs en Italie est faite d'un de ces clous. » (*Voyages du P. Labat*, religieux jacobin, t. VIII.) « La couronne de fer, que l'on garde précieusement dans une chapelle, à deux lieues de Milan, est enrichie d'un des plus grands clous de la croix ». C'est peu pour un érudit et un critique.

II. — Inventaires de Monza.

FONTANINI, qui s'est fait, au siècle dernier, le champion de la couronne de fer, se prononce avec moins d'assurance sur l'origine grégorienne, qu'il trouve simplement *vraisemblable :* « Hac ex parte clavi Dominici munus Theodelindæ factum a magno Gregorio verisimile omnino videtur » (p. 22).

Je m'abstiens d'autres citations analogues, qui n'avanceraient nullement la question, car ce ne seraient que stériles répétitions. Je préfère passer aux inventaires, qui constituent la tradition locale pour sa partie écrite : « Item, corona ferrea, cum cruce et omnibus ornamentis suis » (1275, n° 35). — « Item, una alia corona auri, cum uno circulo ferri et cum quindecim lapidibus pretiosis intus » (1353, n° 9). — « Corona ferrea » (1548, n° 4). — « La corona ferrea dell' imperio, con le prede preciose » (1582, n° 2). — « Corona item alia aurea, cujus interiorem partem circumdat circulus ferreus, quem aiunt constructum *ex uno clavorum Domini*, et hæc ad coronandos imperatores, et est ibidem gemmis et smalto ornata » (1595, n° 4). — « Ecci la corona ferrea dell' imperio, formata d'un chiodo di quelli, che su la croce confissero il nostro Redentore, circondata d'una rica fascia d'oro, di gioie tutta maestrevolmente distinta, dono dal pontefice San Gregorio fatta alla reina Theodelinda » (1613, n° 18). — « La corona ferrea del regno d'oro » (1621, n° 1). — « La corona ferrea dell'imperio, formata d'uno de' chiodi della crocifissione di Cristo N. S., benche l'esteriore circolo sia d'oro, di gemme fregiato » (XVIIIe siècle, n° 1). — « La sacrosanta corona ferrea sta riposta nell' ancona dell'altar privilegiato, entro una croce portatile, intagliata e dorata, in cui si conservano la Spogna, pezzi del Legno della s^ta Croce, due Spine, della Colonna e Canna, tutti della Passione di Gesù Cristo (1786, n° 112) (1).

1. « Il avait placé ces paroles sur la décoration de l'*Ordre de la Couronne de Fer* qu'il créa pour cette occasion : *Dio me la diede ; guai a chi la tocca.* »

1. Dans cette croix, formant reliquaire, j'ai constaté ces précieux souvenirs de la Passion de N.-S. : de nombreux éclats du bois de la croix, de couleur claire ; le roseau, d'une longueur de dix-sept centimètres, et, à cause de son

Ces textes ont leur signification. Il ne faut pas tenir compte du premier, car le chapelain Aguilhon a démontré que le mot *ferrea* était une surcharge et une substitution à l'épithète *parva* (1). L'inventaire de 1353 semble bien se rapporter à la couronne; mais pas plus que les deux suivants, il ne mentionne la tradition du clou, qui ne fait son apparition qu'en 1595. On conviendra que c'est bien tard consigner une tradition de cette importance. Observons encore que la couronne étant conservée dans le trésor avec les autres couronnes, on ne devait pas alors la tenir pour relique. Enfin, admettons que l'inventaire de 1275 se réfère à la couronne de fer, la croix dont elle est accompagnée indique nécessairement une couronne de suspension.

Nous ne sommes donc fixé ni sur la provenance ni sur la date de ce joyau. Trois hypothèses peuvent être faites relativement à l'époque d'exécution de son bandeau gemmé : ou il est constantinien, ou il est byzantin, ou encore il est grégorien. Dans le premier cas, on songerait plutôt à l'origine primordiale de la couronne, mais aucun auteur, que je sache, n'a émis cette opinion hasardée. La masse des auteurs tient pour le VIe siècle et l'origine grégorienne. Alors de deux choses l'une : ou S. Grégoire a reçu la couronne telle quelle ou il l'a fait fabriquer exprès. Mais *a priori* comprend-on qu'il ait songé un instant à changer une couronne pour une autre, celle qu'il aurait pu faire faire en Italie, étant, vu l'abaissement des arts en cette contrée, d'une moindre valeur que celle qui lui aurait été remise à Byzance même ? Peut-on supposer aussi que les empereurs aient modifié la couronne de Constantin, qui devait être pour eux une relique ? Quoi qu'il en soit, la couronne actuelle n'est pas constantinienne ; elle n'est pas davantage byzantine, malgré l'assertion de Labarte, qui voyait du byzantin partout ; enfin elle ne remonte pas à l'époque de S. Grégoire, lors même qu'il en aurait commandé une de ce genre. C'est ce qui va ressortir de l'étude minutieuse de la couronne de fer que, par une faveur spéciale, à trois voyages successifs, j'ai longtemps tenue entre mes mains et examinée en tous les sens. J'étais, une fois, accompagné de Palustre et de Laurière, et, une autre, de Callier, trois archéologues dont nous déplorons la perte prématurée.

III. — Reproductions de la couronne.

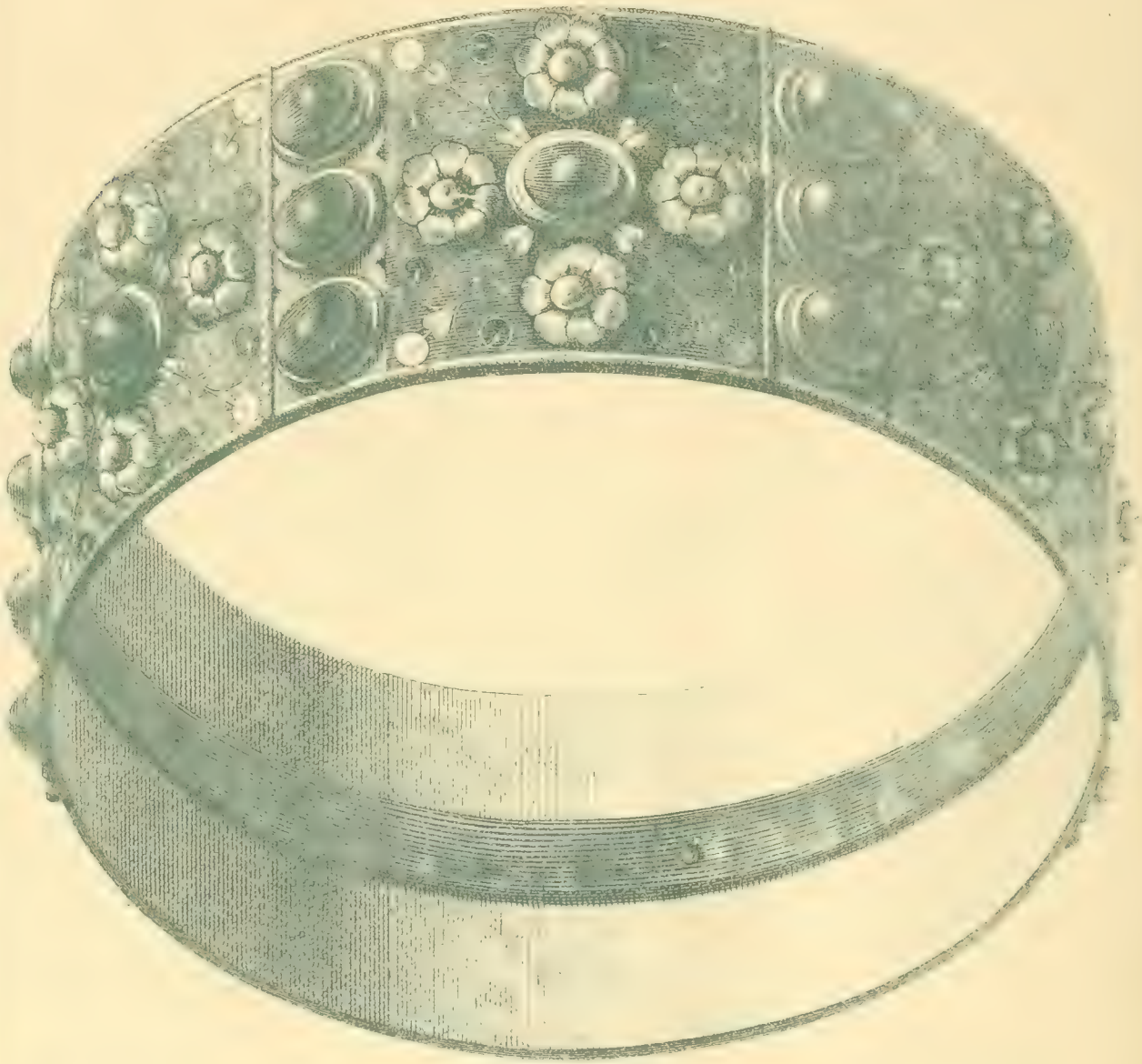
CETTE couronne n'est pas inédite, mais il y a loin de toutes les copies à l'original. Voici la liste des auteurs qui l'ont reproduite : Fontanini, *Dissert. de corona ferrea*, au titre (1) ; Muratori, *Rerum italicarum scriptores*, t. I, p. 460 ; Bollandistes, *Act. SS.*, Juin, t. IV, p. 764, d'après le sceau ; Frisi, *Memorie storiche di Monza*, t. I, pl. VII ; t. II, p. 270 ; Séroux d'Agincourt, *Histoire de l'art*, *Sculpture*, pl. XXVI, n° 9 pour l'ensemble et n° 12 pour

mauvais état, à moitié enveloppé dans une étoffe de soie rouge certainement ancienne, tandis que l'autre moitié est moderne ; deux morceaux d'éponge, rougis de sang, l'un haut de 0,03 c. et large de 0,05, l'autre haut de 0,02 et large de 0.03.

1. Un acte de l'an 1088 (*Archiv. stor. Lombardo*, 1890, p.37), relatif à la vente d'un moulin, parle d'une redevance de grains à la couronne de l'église de Monza : « Alterum vero modium de simili grano ad coronam de jam dicta Ecclesia », « ipsi canonici faciant de ipso molendino ad coronam de jam dicta Ecclesia ». On croit qu'il s'agit ici de la couronne de fer, mais est-ce bien certain ?

Le chapelain Aguilhon m'écrivait en 1881 : « Il n'en est pas question avant 1162. C'est dans Rollandino, chroniqueur de Padoue, et dans un autre ouvrage de ce temps *De regimine principum*, attribué à S. Thomas, que l'on en trouve la première mention. »

1. La gravure du frontispice est très médiocre et ne donne qu'une idée imparfaite de la couronne : entre autres incorrections les émaux sont rendus comme si c'était de l'orfévrerie en relief.

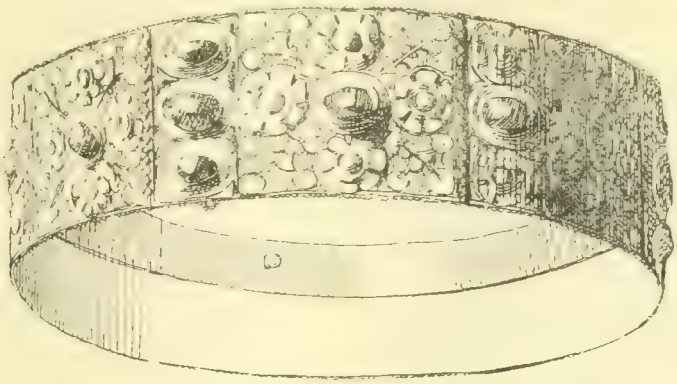


LA COURONNE DE FER AU TRÉSOR DE MONZA

une des plaques [1] ; Du Sommerard, *Les arts au moyen âge*, 10e série, pl. XIV, n° 5; Bock, *Kleinodien*, pl. XXXIII; Miramonte, *Memorie storiche della città di Monza, 1841, lithogr., p. 74 ;* Labarte, *Histoire des arts industriels ; Le Magasin pittoresque, 1885 ;* Rohault de Fleury, *Mém. sur les instrum. de la Passion*, 1870, pl. XVI. M. de Mély l'a reproduite deux fois, en 1897, dans la *Revue de l'Art chrétien*, p. 294 et dans la *Gazette des Beaux-Arts*, livr. de mai.

Ajoutons à cela une photographie faite à Monza par Berardo Bianchi dans de trop petites proportions et un *fac simile* en métal, qu'on montre aux étrangers à la place de la couronne et que l'on vend. Cette reproduction en orfévrerie ne laisse pas soupçonner les émaux et n'a pas été faite avec le soin que requiert l'archéologie.

Enfin il ne faut pas oublier la belle gravure, où la couronne est de grandeur naturelle et que distribue le chapitre. Elle est signée : « Gpe Beretta di Monza inc. nel 1828. Fedelmente, dall'Originale » et dédiée : « A Sua Eminenza Reverendissima il Signor Cardinale Carlo Gaetano



La Couronne de fer de Monza.

Conte di Gaisruck, Consigliere intimo attuale di S. M. J. R. A., Gran dignitario Cappellano della Corona del Regno Lombardo-Veneto, Prelato e Cavalre. di 1a classe dell' J. R. Ordine Austriaco della Corona di ferro, Gran Croce dell'Ordine Costantiniano di S. Giorgio di Parma, ecc., ecc., Arcivescovo di Milano, l'Arciprete ed i Fabbricieri della R. Basilica Collegta. di Monza D. D. D.

IV. — Description de la couronne de fer.

La couronne de fer est en or, parfaitement cylindrique. Sa hauteur est de cinq centimètres et demi et son diamètre de quatorze. Ainsi restreinte, elle n'a évidemment pas pu être portée sur la tête, même par une femme. Il est donc bien difficile que, telle qu'elle est, elle ait servi au couronnement. Or, nous voyons dans le bas-relief de Matteo da Campione, l'empereur, assis sur son trône, avec une couronne qui lui ceint parfaitement la tête.

La couronne étant articulée, pour la maintenir rigide, elle a été garnie, à l'intérieur, d'un cercle de fer, forgé, limé, d'un centimètre de hauteur et adhérent au bandeau par quatre clous de fer rivés [1]. On observe, à côté, d'autres trous qui ont dû

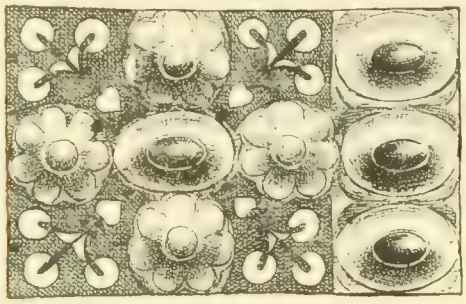
1. Il la dit « présent de Grégoire le Grand à Théodelinde ».

1. « Il faut véritablement avoir des yeux de lynx ou plutôt examiner avec prévention, pour distinguer, sur le bas-relief de la façade le cercle de fer dans une des quatre couronnes. » (*Il Buonarotti*, 2e sér., t. XII, p. 156.)

servir à ajouter quelques clous, mais à une autre époque probablement. Ce cercle est établi à peu près vers le milieu du bandeau.

La couronne se compose de six pièces rectangulaires, scellées dans le sens de la largeur et réunies ensemble par des charnières, dans lesquelles passe une tige d'or. Chaque pièce comprend un cabochon central, accosté en croix de quatre roses ou marguerites au repoussé et de quatre émaux rapportés qui occupent les angles du carré.

La pierre est taillée en cabochon. C'est un rubis vif ou un saphir de mauvaise qua-



Un panneau de la couronne de fer.

lité, oblong ou baroque, monté en bâte, avec assez d'inexpérience, car l'alvéole est large à la base et à la partie supérieure sertit mal la gemme, dont on ne voit que le sommet. Les saphirs, au contraire, sont enfilés. Le premier porte encore les traces de la lime qui l'a usé ; il est noir par endroits, ses angles ont été abattus et la jonction se fait par superposition ; son épaisseur n'est que d'un millimètre.

Tout l'intérieur est formé d'une feuille d'or si mince que l'application des cabochons l'a faussé.

Les roses sont découpées en sept lobes: le cœur arrondi est presque au niveau du cabochon, et les pétales tombent tout autour.

Les plaques d'émail ont été rapportées après coup, comme si l'artiste avait éprouvé de la difficulté à émailler la pièce qu'il venait d'estamper. A Milan, il ne rencontrait pas la même difficulté, puisque ses bandeaux formant cadre étaient entièrement distincts des autres pièces. Ici il a donc fait, en suivant exactement les contours de la partie qu'il devait occuper et que mouvementaient les découpures des roses, un champ avec rebord destiné à retenir son émail et il a rempli le milieu par un cloisonnage dont la hauteur est de deux millimètres et demi. Chaque plaque est retenue à son milieu par un long crochet d'or, soudé sur le bandeau. Les émaux s'emmanchent mal avec les roses ; aussi presque tous bâillent, inconvénient inévitable, pour une fabrication qui se fait ainsi à deux reprises. Labarte a dit que les émaux étaient *semi translucides :* ce n'est pas exact, il n'y a que le vert qui soit translucide et il l'est complètement (1). Quant aux autres couleurs, elles sont opaques: ce sont le bleu clair ou lapis et le blanc, qui généralement est craquelé ou pointillé, à cause des bulles d'air qui ont crevé pendant la fusion de l'oxyde métallique. Sur un fond vert se détache, en orfévrerie, une espèce de fleuron : les tiges des feuillages sont plus épaisses que les cercles des fleurs. Le dessin est uniformément le même. D'un cœur blanc

1. Texier a transformé cet émail vert en *émeraudes*, dont il a, en effet, la couleur. De Linas omet le vert et ne signale que le bleu et le blanc, preuve qu'il n'a vu qu'en courant, comme il le dit lui-même.

Grâce à la translucidité, on observe que le fond est uni; le moyen âge le faisait rayé.

On remarque l'émail vert translucide servant de fond sur l'enveloppe du bâton de S. Pierre, qui date de la fin du Xe siècle et sur l'étui du S. Clou, qui remonte aussi à la même époque : cette dernière relique est conservée à la cathédrale de Trèves (*Rev. de l'Art chrét.*, t. XXXI, pp. 71, 72).

L'émail translucide reparaît ensuite au XIIIe siècle : « Item unam saleriam, cum coperculo de argento, cum tribus esmaltis claris et tribus ad arma Ursinorum in pede » (*Inv. du S. Siège*, 1295, n° 271). Ces trois derniers sont opaques : la rose des Orsini indique le pape Nicolas III (1277-1280).

part une tige droite, au pied de laquelle s'épanouissent deux brindilles. Vers le milieu de cette espèce de nœud se détachent deux pédoncules d'or, terminés chacun par un disque ou fleuron bleu, avec un second cœur à la jointure, lequel est coupé par la prolongation de la tige qui aboutit à un disque ou fleuron blanc. En quelques endroits,se produit une alternance, c'est-à-dire que les disques bleus sont remplacés par des disques d'un mauvais rouge.

En plus de cette ornementation repoussée, gemmée et émaillée, chaque pièce est flanquée verticalement d'un perlé d'or, beaucoup plus long que celui de la bordure; en avant se trouve ordinairement une bande verticale, où sont superposés trois cabochons, également montés en bâte. Ces cabochons sont ou trois rubis, ou un rubis et deux améthystes,ou encore deux saphirs et un rubis. A une des pièces, cette bande gemmée n'existe pas et à une autre elle se trouve double, par la juxtaposition ou le renversement d'une des pièces et alors une de ces bandes offre un saphir entre deux roses. De cette combinaison résulte une anomalie dont voici l'explication toute naturelle. Il doit y avoir une plaque de moins. Dans trois pièces, la bande se trouve à droite et dans trois autres à gauche, ce qui fait qu'elles s'affrontent et, comme par derrière il n'y a rien, il en résulte un manque de symétrie, les deux pièces de devant étant faites pour s'affronter et leurs deux bandeaux gemmés devant se trouver côte à côte.

En haut et en bas du bandeau, une torsade suit le contour, mais s'arrête à chaque panneau, ne pouvant continuer au delà. A la partie inférieure (1), on remarque huit trous, groupés deux par deux et si petits qu'ils ne sont bons qu'à passer des fils. Sur le rebord, on distingue des enfoncements correspondants aux trous pour le passage des aiguilles. Il est possible qu'ils aient servi à coudre une étoffe qui aurait formé la coiffe de la couronne, mais je ne serais pas éloigné d'y admettre, comme dans les couronnes impériales du bas-empire, une série de pendeloques fixée à des chaînettes (1). Trois trous plus grands semblent avoir été faits postérieurement, probablement pour la suspension de la couronne (2) ; l'un d'eux tombe juste dans un des petits trous.

En tant qu'orfévrerie, la couronne est d'une bonne composition, à part la sertissure des pierres qui n'est pas assez soignée. Quant à l'émaillerie, elle est excellente et produit le plus gracieux effet au milieu de l'or et des gemmes, d'autant plus que cet or n'est pas brillant, mais fauve, comme ce-

1. Entendons-nous, je dis *inférieure*, en supposition de l'état premier, car la couronne a dû être retournée sens dessus dessous; actuellement, les trous sont en haut.

1. Aux couronnes de Guarrazar (Musée de Cluny), les pendeloques sont fixées à des anneaux sous la couronne même.

La reine, dans la mosaïque de St-Vital, à Ravenne, a des pendeloques gemmées à sa couronne : elles tombent de chaque côté sur ses épaules (Garrucci, *Storia dell'arte crist.*, *Musaici*, pl. 264).

La couronne royale de Hongrie, pièce importante de l'orfévrerie byzantine au XIe siècle, porte à son pourtour six pendeloques : quatre sont groupées deux à deux et les deux autres isolées. Ce sont trois gemmes, disposées en trèfle et pendant à des chaînettes : or, ces chaînettes sont fixées par des anneaux au bord même du bandeau, et non à l'intérieur, ce qui eût été gênant pour la tête. Voir la planche publiée par la *Revue de l'Art chrétien*, t. XXI, pag. 378, après les *Kleinodien* de Mgr Bock, pl. 16 et l'*Hist. des arts industr.* de Labarte, t. II, pl. I.

2. On a imaginé que les trous inférieurs furent destinés à suspendre de petites lampes ou à fixer une garniture de perles. Ces trous sont au nombre de cinquante-quatre. Quant à ceux qui forment le cercle de fer, ils auraient été le point de départ des sept chaînettes symboliques qu'on suppose pour la suspension. D'abord il n'est pas certain que cette couronne ait été jamais suspendue, puis si les autres couronnes plus larges et plus lourdes n'avaient que trois chaînes, pourquoi celle-ci en aurait-elle eu jusqu'à sept, ce qui est tout à fait invraisemblable? Je devais, pour ne rien omettre, citer cette opinion singulière que je trouve dans le *Buonarotti*, 2e sér., t. XII, pp. 85, 86, 93, 131 : j'ajouterai avec lui qu'il n'est pas probable qu'on ait employé une couronne noircie par la fumée et imprégnée de la mauvaise odeur de l'huile brûlée.

lui dont parle souvent le *Liber Pontificalis*, qui le qualifie *aurum fulvum*, par opposition au brillant, *aurum obrizum*. Au point de vue de l'art lapidaire, je noterai que les saphirs sont de mauvaise qualité, étant fort pâles et que quatre d'entre eux, de forme oblongue, avaient été précédemment percés pour former un collier. Les rubis, au contraire, sont très vifs. L'orfèvre a pris les pierres comme il les trouvait ou comme on les lui donnait. Quelques-unes sont baroques ; aussi n'ont-elles pas un aspect uniforme, ce qui se rencontre fréquemment au moyen âge. Deux seulement parmi ces gemmes sont plates et modernes, ce qui dénote une restauration ou retouche (1).

V. — Comparaison avec l'autel de Milan.

INSISTONS maintenant sur quelques points qui exigent des explications particulières et des preuves d'analogie.

Nous venions, Palustre et moi, d'étudier scrupuleusement, pendant deux longues séances, le *paliotto* de S. Ambroise de Milan, qui est à date certaine, puisqu'il porte le nom de l'archevêque qui le commanda. Or nous fûmes frappés immédiatement de la ressemblance qui existe entre le *paliotto* et la couronne. C'est le même procédé d'exécution, le même style, surtout pour les reliefs puissants, obtenus par l'estampage. Mais où l'évidence éclate avec plus de force encore, c'est dans les émaux, que l'on peut dire, sans crainte d'errer, sortis du même atelier. Nous n'hésitons donc pas à attribuer au IXe siècle la couronne de fer, et, en raison de la similitude, nous lui donnons pour auteur l'orfèvre Volvinius. L'art en est tout à fait italien, et l'exécution a dû se faire à Milan même ou, si l'on tient à une influence byzantine indirecte, à Venise, ce qui n'est pas sortir de l'Italie. Par là même se trouvent repoussées les deux assertions gratuites ou sans fondement de Labarte que la couronne de Monza était byzantine et du temps de S. Grégoire. L'écart, comme on le voit, est de trois siècles et l'atelier où fut exécuté ce joyau ne doit pas se chercher à Byzance, mais uniquement dans la péninsule. Pour ce qui est de la date, j'ajouterai une autre observation. On n'a pas encore cité d'émaux du VIe siècle et les rares spécimens connus du VIIe ne sont pas translucides, mais opaques et d'une fabrication rudimentaire.

En face des monuments, l'on se fait toujours une opinion qui, ultérieurement, dans le silence du cabinet, se confirme ou même parfois cède devant d'irrécusables autorités (1). Léon Palustre a eu la bonne chance de mettre la main sur un témoignage que je m'empresse de citer, car il est identique au nôtre. C'est l'opinion du célèbre chanoine Bock, qui la formule ainsi, au moins en substance, dans ses *Kleinodien*, p. 162 ; « Tant sous le rapport de la couleur que sous celui de la technique, les émaux de la couronne de fer peuvent être comparés aux bordures de la *pala d'oro* de S. Ambroise. Des deux parts, il est facile de reconnaître une seule et même origine, aussi bien qu'une seule et même époque d'art, c'est-à-dire le IXe siècle (2). »

M. Molinier, quoiqu'un peu timidement, est entré dans cette voie, la seule vraie.

1. L'armoire dans laquelle se conserve la couronne, forme retable à un autel, à droite du chœur ; elle est protégée par une grille en fer doré, élégamment forgé au XVIIe siècle.

1. « La couronne de fer, que quelques écrivains affirment avoir été donnée par Phocas à Agilulf, mais nous n'avons pas de preuve de ce fait en dehors de la tradition. Il est vrai que la tradition ne mérite guère quelque confiance, lorsqu'elle est en opposition avec l'évidence. » (Burges, *Notices*, p. 15.)

2. « Sowohl die Färbung als auch die technische Zusammensetzung, dessgleichen die charakteristischen Musterungen in den eingeschmelzten Belegplattchen,

C'est donc avec satisfaction que je constate son opinion ainsi libellée dans l'*Émaillerie*, p. 66 :

« Il est bien probable que la couronne dite *Couronne de fer*, conservée aujourd'hui à Monza et à laquelle on a souvent attribué une antiquité fort exagérée, date à peu près de la même époque que le *paliotto* de St-Ambroise. On sait que le nom de *Couronne de fer* n'est pas absolument exact et provient simplement du cercle de fer, fait, dit-on, avec l'une des reliques de la Passion, qui en réunit intérieurement les plaques d'or, décorées d'émaux et de pierreries. La palette de l'émailleur est à peu près la même ici que dans l'œuvre de Wolvinius : beaucoup de vert, de blanc et de bleu, tons éclatants et harmonieux, mais auxquels il manque une certaine note gaie, que nous trouvons au contraire dans les gracieux compartiments de la reliure de l'Évangéliaire de Metz que possède la Bibliothèque nationale. »

En conséquence, la question est désormais jugée, et nous déclarons qu'il n'y a plus lieu de tenir aucun compte des appréciations vieillies des trois spécialistes en émaillerie, Texier (1), Darcel (2) et Garnier (3).

welche die Einfassungsränder der Altar-Bekleidung zu Mailand schmücken, bekunden deutlich, dass dieselben, übereinstimmend mit den schmelzen der eiseren Krone und denen von Kasan einem und demselben Heimattlande und einer und derselben Kunstepoche, dem IX Jahrhundert angehören ».

1. « *Couronne de fer*. On donne ce nom à une couronne d'or, ornée de pierreries, à l'intérieur de laquelle est incrusté un cercle de fer, qu'on croit avoir été fait avec un clou de la vraie croix. Cette couronne, qui datait du commencement du VIIe siècle, servait au couronnement des rois d'Italie » (*Dictionn. d'orfévr.*, col. 476). — « Théodelinde donna (à l'église de Monza) la célèbre couronne de fer qui servait au sacre des rois d'Italie... Elle se compose d'une sorte de carcan à articulation, en or, de deux ou trois pouces de largeur, chargé de saphirs, d'émeraudes, de rubis et d'autres pierreries polies en cabochons, entremêlées de fleurons d'or » (col. 40). Évidemment, l'auteur ne l'avait pas vue ; autrement, comment eût-il pu oublier les émaux cloisonnés ?

2. Alfred Darcel (*Gaz. des Beaux-Arts*, t. XXII, p. 431) donne comme étant les plus anciens parmi les *émaux byzantins* « ceux qui décorent la couronne de fer donnée à la cathédrale de Monza par la reine Théodelinde (✠ 625)». Il y a là une triple erreur : Monza n'est pas une cathédrale, mais une simple collégiale ; il est loin d'être certain que la couronne de fer ait été offerte par Théodelinde ; en tout cas, ses émaux ne sont ni byzantins ni du VIe ou VIIe siècle, mais italiens (en style byzantin peut-être) et du IXe, comme il résulte de leur comparaison avec ceux de l'autel d'or de S. Ambroise, sortis des mêmes ateliers et probablement aussi, de la même main. Le même archéologue, continuant la liste des plus anciens émaux cloisonnés byzantins, cite ensuite : l'autel d'or de St-Ambroise de Milan, fabriqué par Volvinius en 825 ; la couronne votive du trésor de St-Marc, à Venise, où Léon le philosophe est figuré (886 ✠ 911) ; le reliquaire de Limbourg, exécuté pour Basile II, antérieurement à son avènement au trône, en 976, et rapporté de Constantinople par un croisé ; la couronne de Hongrie, donnée par l'empereur Michel Duncas au roi Geysa Ier (✠ 1077) et enfin la célèbre *Pala d'oro* de Venise, qui, commencée par le doge Orseolo, en 976, fut agrandie et complétée en 1105 par le doge Ordelafo Faliero » (*Gaz. des Beaux-Arts*, t. XXII, p. 431).

3. « Le plus ancien monument d'émaillerie cloisonnée que nous possédions aujourd'hui est la célèbre couronne d'or, plus connue sous le nom de *couronne de fer*, conservée dans le trésor de la cathédrale de Monza, ville située à cinq lieues de Milan, et donnée avec d'autres objets précieux à cette église qu'elle avait fondée, par Théodelinde (✠ 625), reine des Lombards, au commencement du VIIe siècle.... Suivant la tradition, cette couronne aurait été rapportée de Constantinople par le pape Grégoire le Grand, qui l'aurait reçue en présent de l'empereur Constantin Tibère, auprès duquel il avait été envoyé comme légat du pape Pélage II, son prédécesseur, et qui, à son tour, l'aurait donnée à la reine Théodelinde » (*Hist. de la verrerie et de l'émaillerie*, p. 384). Et l'on appelle cela de l'*histoire !*

4. Sur les couronnes articulées, voir la brochure de M. Helbig sur les *Reliquaires de Liége*, p. 30. Le moyen âge continua la tradition pour les ceintures : « Item. Trois tronssons d'une sainture d'or à charnières, contenant XXIX charnières avec la boucle et le mordant ; et a en une des charnières quatre perles et quatre petiz saffirs entre deux, et ou milieu un petit rubict d'Alixandre ; et en l'autre charnière quatre petiz balès et ou milieu une esmeraudelle ; et est tout de pierre d'Alixandrie » (*Inv. de la reine Jeanne*, 1360, n. 48).

VI. — Couronnes articulées (4).

POURSUIVONS notre démonstration. La couronne de Monza appartient à la catégorie des couronnes articulées. Or, parmi celles qui sont connues, celle de Monza est la première en date. Qu'on veuille bien se rappeler les couronnes de Théodelinde et d'Agilulf, qui sont du VIe siècle et celles du musée de Cluny, qui

remontent au VIIe : elles sont toutes circulaires. Voilà donc un genre nouveau, qui s'introduit dans l'orfévrerie ou dans les usages de l'étiquette impériale. De similaires du même temps, nous n'en avons pas; mais, à une date postérieure, voici, pour le XIe siècle, la couronne de Constantin Monomaque, au musée de Pesth (1) (*Rev. de l'Art chrét.*, t. XI, p. 317 et suiv.) ; au musée de Munich, la couronne de l'impératrice Cunégonde (Bock, *Kleinodien*, pl. XXXIX ; Labarte, *Album*, 1re édition, pl. XLI), et, pour le XIIIe siècle, la couronne de l'empereur Henri II, encore à Munich (Labarte, *Album*, pl. XLVIII), et la couronne de Philippe II, à la cathédrale de Namur (Bock, *Kleinodien*, pl. XLV).

Ces cinq couronnes articulées ne sont pas une exception : à Rome, dans la belle mosaïque absidale de Ste-Françoise romaine, la Vierge porte une couronne de cette sorte et, par un raffinement de goût, les aiguilles qui réunissent les charnières sont agrémentées d'une petite tête fleuronnée. En France, nous constatons le même système : seulement ces couronnes sont à quatre panneaux, ce qui les fait ressembler à de petites caisses. Sur une fresque de l'église de St-Hilaire, à Poitiers, S. Jean et S. Paul tiennent à la main des couronnes articulées, que feu de Longuemar avait prises pour des coffrets à remèdes, ce qui l'a induit fatalement à nommer S. Côme et S. Damien, les deux chevaliers romains : cette peinture est de la fin du XIe siècle. Sous le porche de St-Savin sur Gartempe (Vienne), à la fin du XIIe ou au début du XIIIe s., les vieillards de l'Apocalypse ont cette même couronne sur la tête et, vu son étroitesse, on se demande comment elle peut tenir.

Rentrons en Italie à la suite de Pertz : *Monumenta historiæ Germanica*, t. V, pl. 4. Le manuscrit de l'abbaye de la Cava, qui contient les lois lombardes, fut écrit à Bénévent vers l'an 1005. Or une de ses miniatures représente le roi, portant une couronne articulée, à quatre pans, dont les surfaces sont gemmées et la crête surmontée d'un fleuron en trèfle.

La couronne de Monza est donc jusqu'à présent le premier produit d'un système nouveau, qui tend à ôter à la couronne sa rigidité, à mieux l'assouplir aux contours de la tête et surtout à la conformer aux exigences successives de ceux qui doivent s'en parer. De la sorte, en ôtant ou ajoutant une plaque, la même couronne peut s'adapter à plus d'une tête royale.

VII. — Cercle de fer.

Je n'ai point l'intention de réfuter Fontanini, ce serait trop long et d'ailleurs ce n'est pas ici le lieu. La question relève directement de l'Ordinaire ou du St-Siège. Je ne m'attarderai pas non plus à cet autre apologiste, le chanoine Ange Bellani, membre de l'Institut des sciences et lettres de Milan. Le chapelain Aguilhon m'a dit, pour l'avoir connu et avoir été en relations de lettres et d'amitié avec lui, qu'il était « meilleur physicien qu'archéologue, et qu'il a fait grand bien à la couronne en parlant avec beaucoup de modération et de réserve ». On peut leur opposer avec avantage Muratori, le père Angelo Fumagalli, Astrocchi, Ferrario dans le *Costume* (1), car ils ont plus de poids et de compétence en fait d'érudition. Je me contenterai de deux observations, l'une archéologique et l'autre

1. La couronne de l'empereur Constantin Monomaque (1042-1050), découverte près Kolocza (Hongrie), et conservée au Musée de Pesth, est articulée : elle comprend huit plaques émaillées, dont une manque. Le chanoine Bock a rétabli sur les côtés les chaînettes d'or pendantes, *pendilia* (*Rev. de l'Art chrét.*, t. XI, p. 317 et suiv.).

1. Ferrario, *Costume antico e moderno*, Europa, t. I, pars I, *Appendice*.

philologique, pour compléter la seconde partie de ma démonstration.

Si le cercle de fer de la couronne de Monza était unique au monde, il serait téméraire de contredire la tradition. Mais M. Bock, qui était un chercheur heureux et un investigateur infatigable, m'a assuré qu'il lui connaissait plusieurs similaires, précisément dans les mêmes conditions et à peu près dans le même temps (1). Cette observation fondamentale porte une atteinte grave à l'opinion répandue. Le fait de Monza n'est donc pas une exception, et la couronne du trésor a subi la loi commune des couronnes articulées, qui était qu'on les renforçait à l'intérieur par un cercle destiné à unir entre elles les plaques et à les empêcher de glisser les unes sur les autres. Autrement, en bonne logique, il faudrait dire que le saint clou de Monza se multiplia; ce qui est inadmissible, même par imitation, puisque nulle part rien encore de semblable n'a été avancé dans les pays qui possèdent des couronnes articulées.

Une raison topique est celle-ci. Le fer n'est pas contemporain de la couronne, mais postérieur de plusieurs siècles. En effet, la couronne articulée, originairement, fut souple, puisqu'il fallait pouvoir l'allonger ou rétrécir à volonté. J'ai constaté qu'à Monza il manque une plaque : donc le renforcement n'a été fait qu'après la disparition de cette plaque, peut-être lorsqu'on cessa de faire servir le joyau au couronnement et qu'on jugea opportun de le transformer en couronne décorative pour l'ornement de l'autel majeur de la collégiale.

1. Il a publié la couronne de l'empereur Conrad, dont les huit pièces sont renforcées intérieurement d'un double cercle de fer.

Au XIIe siècle, à Aix-la-Chapelle, « un cercle de fer, qui forme comme l'âme de la couronne, est masqué à l'extérieur par la bande qui porte l'inscription et, à l'intérieur, il est recouvert par une grecque, peinte en brun et or » (d'Allemagne, *Hist. du luminaire*, p. 89).

Le chanoine Bellani, dont la description manque de précision archéologique, a fait toutefois deux observations fort judicieuses et dont je tiens à lui laisser tout le mérite. L'intérieur de la couronne étant lisse, il s'ensuit rigoureusement que la plaque repoussée est renforcée d'une lame d'or qui en dissimule les creux. Il a surpris également le mode de fixation du cercle de fer au bandeau d'or. Voici ce qu'il en écrit : « La mince lame de fer est battue grossièrement au marteau, et l'on en distingue encore les coups : il ne paraît pas qu'on y ait employé la lime, sinon peut-être sur les bords. Les extrémités sont réunies à l'aide de deux petits clous et non soudées au fer. Ce cercle n'a pas été fourbi, comme une lame de couteau, mais il est resté tel qu'il sortit de l'atelier du forgeron, comme s'il était récemment forgé ; c'est-à-dire qu'il ne présente pas trace de la rouille occasionnée par le temps. Pour joindre ce cercle à la couronne, j'ai observé, en écartant ses bords, que quatre gemmes ont été sorties de leurs alvéoles à une distance à peu près égale tout autour de la couronne. Quatre clous à tête aplatie passent donc d'abord dans le cercle de fer, puis traversent la lame d'or et enfin ils sont rivés dans l'alvéole même de la gemme, qui fut remise ensuite à sa place. Comme un de ces quatre trous ne correspond pas directement à une des alvéoles, mais demeure un peu au-dessous, on en a fait un autre un demi-millimètre plus haut : c'est pourquoi il y a douze trous, que l'on peut réduire à onze tant pleins que vides, outre les deux superposés pour unir avec deux petits clous les extrémités du cercle de fer. »

Le même chanoine ajoute avec raison que si le cercle de fer était réellement tenu, à l'origine, pour un des clous de la Passion, comment se fait-il qu'on y ait percé jusqu'à

douze trous, dont quatre seulement servent actuellement ? Comment aussi les quatre clous qui retiennent la couronne au cercle sont-ils en fer, quand, pour attester la vénération due au fer, il eût fallu plutôt les mettre en or ? Ces arguments ont bien leur valeur, surtout dans la bouche d'un champion de l'authenticité.

Une des raisons imaginées contre l'usage de la couronne de fer est son étroitesse. M. Labruzzi y revient souvent. Il suppose alors qu'on l'agrandit en la superposant à une autre couronne, comme il fut fait pour les couronnements de Charles-Quint, de Napoléon Ier et de Ferdinand Ier : les trous du pourtour auraient alors servi à fixer cette rallonge. Je ne puis accepter cette explication. A l'origine, quand la couronne avait une plaque de plus, elle pouvait ceindre parfaitement une tête ordinaire ; plus tard, une des plaques ayant été enlevée ou perdue, on ne dut plus s'en servir. D'ailleurs, il y avait dans le trésor d'autres couronnes plus commodes pour la cérémonie. Mais, dit encore M. Labruzzi, tous les couronnements n'eurent pas lieu à Monza et beaucoup se firent à Pavie et à Milan (*Il Buonarotti*, 2e sér., t. XII, p. 86). Je ne lui contesterais pas qu'elle fût seulement *posée* sur la tête, si le cérémonial ne nous la montrait, au contraire, *portée* par l'élu.

VIII. — Absence de rouille.

MONSIEUR Burges a fait cette importante remarque : « Le petit cercle de fer qui se voit à l'intérieur, bien que composé d'un métal sujet à l'oxydation, ne porte aucune trace de rouille, état qui ne saurait être attribué à des nettoyages successifs, le fer ayant conservé sa virginité première. »

Le dominicain Bugati écrivait en 1587 : « Ce fer est toujours resté intact, au témoignage fidèle et universel des anciens, quoiqu'on le place dans les lieux humides où tout autre fer se rouillerait infailliblement. Je l'ai vu, examiné et admiré. »

La parfaite conservation du fer avait vivement frappé S. Charles Borromée, lorsqu'il le visita, en 1578, avec l'évêque de Bergame, et de l'absence de rouille il conclut à l'authenticité de la relique. Nous ne raisonnerions peut-être pas ainsi actuellement, mais le passage est curieux à relever, parce qu'il s'agit d'un acte notarié : « Recordari anno 1578 fel. mem. s. Caroli Borromei, archiepiscopi Mediolani, dum erat in actu visitationis dicti oppidi Modoetiæ, eodem anno 1578, fama volabat, visitandi, videndi atque recognoscendi Thesauri et colendi Sacram Reliquiam S. Clavi, unius crucifixionis Domini nostri Jesu Christi, cujus visitationis dictus sanctus Carolus percupidus erat, magnamque pietatem ac sanctitatem accendens, et associatus a fel. recordatione Ill. et Rev. Famagosti, episcopi civitatis Bergami, ambo venerunt ad dictam insignem et collegiatam ecclesiam S. Joannis Baptistæ, et peracta debita visitatione, pervenerunt ad locum contiguum sacristiæ dictæ ecclesiæ, ubi perpetuo d. Thesaurus servatur et statim aperto tabulario, dictus S. Carolus cupidus, et pius, ut supra, manibus propriis accepit crumenam, ubi recondita erat dicta sacra Reliquia dicti sancti Clavi, intortitiisque accensis, ab eodem S. Carolo petitis, statim cum dicto Reverendissimo Episcopo Bergami, genibus flexis adoraverunt, ac dictam sacram Reliquiam magna tamen humilitate, ac reverentia, pietateque deosculaverunt, et sibi vicissim in capita imposuerunt, et dictus S. Carolus ore ejus proprio dixit, quod clavus erat verus, ac certus unus, quo crucifixus fuit Dominus noster Jesus

Christus (1), et hoc ob multas revelationes et miracula sequuta, et ob declarationem veritatis dicti sacri Clavi se explicavit, et dixit hæc eadem verba : quod propter magna bella præterita annis antiquis elapsis Thesaurus, et dicta sacra Reliquia simul humi magno tempore abscondita fuit, et nunquam dictum sacrum Clavum nunquam ferrugo decoloravit, imo semper lucidus permansit. Visis postea reliquiis dicti thesauri magna omnium satisfactione, ego supradictus Gabbiatus, semper præsens, has omnes ceremonias secutas, ut supra, meis propriis oculis vidi ; dictus Illustrissimus episcopus valde gavisus fuit de tot reliquiis, quæ in dicta ecclesia servantur, et coram omnibus adstantibus dixit : Quomodo tot reliquiæ ad dictam Insignem Collegiatam pervenerint ?

« Respondit dictus S. Carolus, felicem ac sa. me. Gregorii magni Pontificis donasse dictum diadema S. Clavi in eadem forma, ut de præsenti est, et multas alias sacras Reliquias reginæ Theodolindæ consanguineæ ejus » (*Analecta*, t. I, col. 334).

Comme au temps de S. Charles, nous n'avons pas relevé la moindre trace de rouille, mais ceci est du ressort de la science pure. J'ai entendu dire et donner comme un fait certain que le fer, au contact de l'or, ne s'oxyde pas.

1. A la fin du XVIe siècle, Emmanuel Sa, jésuite espagnol, prêchant au dôme de Milan en présence de S. Charles Borromée, cita le passage de S. Ambroise où il dit qu'un des clous retrouvés par Ste Hélène fut inséré par elle dans le diadème de son fils Constantin. Quelque fût son motif, il en tira argument pour affirmer que la couronne de fer était ce même diadème, ajoutant que s'il avait pu se rendre à Monza, il y serait allé avec empressement pour admirer et baiser mille fois cette relique sacrée dans la très noble église de St-Jean. (*Il Buonarotti*, 2e sér., t. XII, p. 76). M. Labruzzi cite en note le passage de Besuzzi, auquel il a emprunté ce renseignement, et ne fait pas remonter plus haut le culte du saint Clou. L'opinion aurait donc été formée, non scientifiquement, mais par des hommes pieux que le chapitre suivit aveuglément.

IX. — Textes.

ÉTUDIONS à présent les textes. J'en citerai plusieurs, dont deux ont certainement une grande autorité, puisqu'ils sont presque contemporains de Constantin. Leurs dates sont le IVe siècle, le Ve et le IXe. Mgr Chaillot ajoute : « La translation du saint Clou dans le diadème impérial est attestée aussi par Nicéphore, livre 8 de son histoire, chap. 29 ; Sozomène, livre 2, chap. 1er ; Théodoret, livre 1er, chap. 18, et plusieurs autres historiens » (*Analecta juris pontificii*, t. I, col. 322).

S. Ambroise, évêque de Milan, est le premier qui ait parlé du saint Clou transformé en diadème, dans son panégyrique du grand Théodose, prononcé l'an 395.

« Quæsivit (Sancta Helena) clavos, quibus crucifixus est Dominus et invenit. De uno clavo frenos fieri præcepit, de altero diadema intexuit. Unum ad decorem, alterum ad devotionem..... (1). Misit itaque Filio Constantino Diadema gemmis insignitum, quas pretiosior ferro innexas crucis redemptionis divinæ gemma connecteret. Misit et frenum. Utroque usus Constantinus... Recte in capite clavus, ut ubi sensus est, ibi sit præsidium ; in vertice corona, in manibus habena ; corona de cruce ut fides luceat, habena quoque de cruce ut potestas regat ».

(S. Ambrosius, *De obitu Theodosii Magni*, tom. II *Oper.*)

Quoique la forme soit plutôt littéraire que précise, néanmoins, en l'étudiant de près, on trouve ce texte suffisamment clair pour ce qu'il veut nous apprendre. Pesons-en donc les principales expressions. *Diadema intexuit* ne veut pas dire, comme on l'a cru, que l'impératrice elle-même confec-

1. M. Aguilhon propose de lire *ad tuitionem*, « expression plus juste, dit-il, car ce serait une étrange *dévotion* de placer une relique dans la bouche d'un cheval. »

tionna un diadème d'étoffe, auquel elle aurait ajouté un des clous. *Intexuit* est pris ici au figuré et non au pied de la lettre; il signifie alors que le clou a été incrusté dans le diadème, qu'il en fait partie intégrante pour ainsi dire et qu'il lui est incorporé, comme les fils d'or ou d'argent mêlés à la soie, qui forme le fond des riches étoffes. Évidemment, le travail ne sort pas de ses mains propres ; elle s'est contentée de le commander ou peut-être encore de le diriger, de le surveiller.

Ce diadème est rehaussé de gemmes, *diadema gemmis insignitum*. Or, si l'on en croit un auteur byzantin, Constantin aurait été le premier à renoncer à la couronne laurée pour se parer d'un bandeau gemmé. M. Bayet, qui cite ce fait, renvoie à Léon Grammairien, éd. de Bonn, p. 86 ; et à Cedrenus, éd. de Bonn, t. I, p. 517 (*Recherches pour servir à l'hist. de la Peinture*, p. 54). Le récit des chroniqueurs est confirmé par cette déclaration d'Antoine, archevêque de Novgorod, qui, en l'an 1200, dans son livre du Pèlerin, où il décrit les saints lieux de la ville impériale, atteste avoir vu à Ste-Sophie la couronne de Constantin, pendue au ciborium, avec les couronnes des autres empereurs, unies à trente couronnes plus petites, en mémoire de la trahison de Judas; mais cette couronne était enveloppée d'un voile et au-dessus était une croix d'or surmontant une colombe de même métal. « In magno sanctuario, super altare majus, in medio suspensa est *corona Constantini* imperatoris, cum lapillis pretiosis et margaritis, sub velo, inferius autem crux aurea quædam, columbæ aureæ imminens ; cœterorum porro Cæsarum coronæ circa ciborium suspensæ sunt, quod totum ex auro et argento constatum est..... Ex eodem ciborio pendent triginta coronæ minores, qui totidem denarios Judæ in memoriam revocent christianis » (Riant, *Exuviæ sacræ Constantinopolitanæ*, t. II, p. 221).

Évidemment, cette couronne n'était pas de la sorte dans son sens naturel ; elle était renversée, comme sont renversées les trois couronnes sculptées latéralement au tympan de la façade de la basilique de Monza. Donc, si on la redresse, on obtient un bandeau, surmonté en avant d'une croix sur laquelle perche une colombe. Ce type est très commun dans les œuvres et bronzes des IVe et Ve siècles et S. Paulin y fait allusion dans ce vers bien connu :

« Quæque super signum resident cæleste columbæ [1]. »

De plus, cette croix, plantée au sommet de la couronne, se rencontre plus d'une fois, à partir de Constantin, sur les monnaies impériales. Il est donc très probable que cette croix fut faite avec le clou même qui devenait ainsi l'ornement du diadème, *ad decorem*.

Sainte Hélène ne déguisa pas le fer du clou : elle le laissa apparent, mais l'orna de quelques gemmes, pour l'embellir et lui rendre honneur. Ces gemmes sont fixées au fer ou serties dans le fer même : tel est le vrai sens de *ferro innexas*. La croix gemmée fut commune à cette époque, comme l'attestent de nombreux monuments. Qu'on se rappelle ce beau vers de Prudence parlant des étendards : « In quibus effigies crucis aut gemmata refulget » (*Contra Symmach.*, I, v. 465). Par cette riche ornementation, les artistes entendaient montrer la croix glorifiée et triomphante.

Mais, ajoute S. Ambroise, parmi ces gemmes, il en était une *plus précieuse*, c'était « la gemme de la croix de la rédemption divine ». Or il n'y a pas à se méprendre ici,

1. Ici il s'agit de deux colombes perchées sur la croix, mais il n'est pas rare de rencontrer au sommet une colombe unique, comme dans la Bible de Charles le Chauve (*Mél. d'arch.* des PP. Martin et Cahier, III, 18).

cette gemme est le clou lui-même, découpé en forme de croix. De la sorte, S. Ambroise pouvait ajouter avec vérité que la croix occupait le sommet de la couronne, *in vertice* (1).

Est-ce bien réellement une croix, qui était ainsi ajoutée à la crête ou en forme d'aigrette, suivant ce texte de Prudence, dépeignant l'entrée triomphale de Constantin à Rome :

« Ardebat summis crux addita cristis » (*Contra Symmach.*, I, v. 468). Le chanoine Davin, commentant ce passage et d'autres analogues, dit expressément que ce n'était pas la croix, mais le monogramme du Christ, qui était alors le signe le plus répandu et qui rappelait à l'empereur chrétien sa vision miraculeuse. Cette opinion est si bien prouvée que je m'y rallie complètement (*Rev. de l'Art chrét.*, t. XXVI, p. 96). Sous cette forme, le X du monogramme, initiale du nom du Christ, donnait ainsi le plus ancien type de la croix.

En admettant que cette croix n'est autre que le monogramme ou chrisme, nous avons de suite la justification des textes suivants qui prétendent que le clou fut fixé, non pas au diadème, mais au casque de Constantin. Les monuments seraient donc d'accord sur ce point avec la tradition, car ils « nous montrent le monogramme sur le drapeau des étendards, sur le bouclier des soldats, sur le casque de Constantin » (*Rev. de l'Art chrét.*, t. XXVI, p. 96) (1).

Saint Ambroise a-t-il voulu employer un terme plus poétique en se servant du mot diadème ? Toujours est-il que Rufin, S. Grégoire de Tours et Nicéphore ne se sont pas servis d'une autre expression que de *galea*. Théodoret nous donne la raison pour laquelle le clou fut mis au casque : « Ut hostium tela depellerentur. » La couronne ne se porte pas aux batailles, mais uniquement le casque qui protège la tête. C'est le même motif de défense personnelle, dit S. Ambroise, qui avait fait forger le saint clou en un mors de cheval : « Inter prælia tutus adsisteret et periculum non timeret. »

Voilà donc le clou mis en évidence sur le casque qu'il meuble : « galeam instruxisse » (Nicéphore) ; qu'il couronne, « galeam coronasse » (S. Grégoire de Tours); qu'il orne, « galeam ornasse » (Rufin). Ces expressions sont identiques quant au sens, mais la plus précise de toutes est celle de S. Grégoire de Tours, que l'on pourrait combiner avec le texte de S. Ambroise, en imaginant une couronne entourant le sommet du casque, de manière à servir de base à la croix.

D'où vient donc l'erreur si répandue que la couronne de Monza contient un des clous? Uniquement d'un rapprochement fait mal à propos. On a trouvé, d'une part, un texte déclarant qu'un des clous avait été transformé en diadème et, de l'autre, dans le trésor, un diadème muni d'un cercle de fer. On a hâtivement conclu que l'objet correspondait au discours et que l'un désignait l'autre. Pure chimère, acceptable seulement à une époque où la critique historique et l'archéologie n'étaient pas encore nées.

1. Ciampini (*Veter. monim.*, t. II, p. 14) a reproduit en gravure sur bois une monnaie d'Agilulf, marquée à son nom AGILVLFVS. Le roi des Lombards porte la chlamyde agrafée sur l'épaule droite, la barbe et les cheveux longs et, sur la tête, un diadème, espèce de calotte bordée d'un cercle de perles et surmontée d'une croix formée de cinq perles.

Je conclus de cette médaille, d'abord la persistance du type des couronnes crucifères, puis l'exactitude du bas-relief de la façade qui a figuré les couronnes telles qu'elles durent être portées, avec la croix, non pas pendante, mais terminale.

1. Consulter au sujet du casque ainsi rehaussé du monogramme les médailles publiées par Du Cange et Banduri.

Mais ce qui détruit encore mieux cette affirmation gratuite, c'est qu'il y eut au moyen âge une vraie couronne de fer (1), faite dans un but symbolique (2), pour compléter le triple couronnement qui se parachevait, à Aix-la-Chapelle, avec la couronne d'argent et, à Rome, avec la couronne d'or.

Cette couronne n'existe plus, mais on sait quel est l'orfèvre qui l'a fabriquée et à quelle époque et pour quel besoin elle a été exécutée. Elle ne peut donc rien avoir de commun avec celle du IXe siècle, qui la devance de trois cents ans.

Le symbolisme exigeait qu'elle fût effectivement en fer, au moins en majeure partie et aux endroits les plus apparents. Autrement, ce couronnement n'eût pas eu de sens. Les paroles de l'imposition n'auraient pas correspondu à l'objet, et il eût été aussi singulier d'employer une couronne d'or, au lieu de fer, que de substituer encore une autre couronne d'or à celle qui légalement devait être en argent.

Cette couronne a disparu, on ne sait ni quand ni comment. Il est bien probable que nous en avons une représentation sur la tête de l'empereur dans le bas-relief de Matteo da Campione, car il y est parlé expressément de la couronne de fer en rappelant les paroles que prononce l'archiprêtre en la posant sur le front de l'élu : « Ferreo diademate de jure regni corono te prius electum. » On ne peut pas supposer une contradiction entre ce passage du rite liturgique et la forme de la couronne, qui n'a pu être inventée à plaisir. Or cette couronne ne ressemble en rien à la couronne articulée du trésor.

Mgr X. Barbier de Montault.

(A suivre.)

1. C'est d'elle qu'il est question dans ces deux passages. La couronne de fer avait pu servir au couronnement de Charles le Gros, lequel eut lieu à Pavie en 881 (*Il Buonarotti*, 2e sér., t. XII, pp. 164-165).

La chronique de la Galvagnana, à Milan, qui date de la fin du XIVe siècle, a trois chapitres intitulés : « Karolus magnus cepit Desiderium regem Longobardorum. Quod Karolus magnus fuit coronatus in Modoetia. Quod Karolus magnus coronatur in Roma » (*Archiv. stor. Lombardo*, 1890, p. 306).

2. J'emprunte les faits suivants à Frisi : En 1327, Louis le Bavarois vint à Monza pour s'y faire couronner : « Mediolanum accedere procuravit pro corona saltem ferrea in Modoetia recipienda. » Mais la couronne étant à Avignon, il se fit couronner à Milan avec une nouvelle couronne de fer (Frisi, t. I, p. 176). Un autre chroniqueur, Morigia, ajoute : « Die sequenti Mediolanum destinavit — et congregata multitudine, coronatus est Rex ferreo diademate ab episcopo de Aretio, Mediolanensi Archiepiscopo, paschali die Pentecostes » (Frisi, t. I, p. 177). Cette nouvelle couronne de fer fut déposée entre les mains de l'abbé de St-Ambroise de Milan. En 1346, Charles IV fut couronné à Monza avec une couronne de fer, que Matthieu Villani appelle *sainte : fu coronato della santa* corona del ferro.*

Le dernier qui fit usage de la couronne de fer fut Charles V, en 1530, laquelle lui fut portée à Bologne, après qu'il se fut minutieusement enquis du cérémonial du couronnement (Frisi, t. I, p. 175-181).

* *Santa* peut ici s'entendre, non d'une relique, mais d'un objet sanctifié par une bénédiction spéciale ou servant à une cérémonie *sainte*, c'est-à-dire liturgique. C'est dans le même sens que Gunter appelle *sacré* le sceptre de Frédéric Barberousse.

Reliques de Constantinople (Suite).

Epines d'origine inconnue.

INQ cent vingt-cinq épines demeurent donc maintenant, qui n'ont pas été comprises dans les trois précédents chapitres. Sous peine d'être débordé, il est nécessaire de faire, encore ici, une nouvelle sélection.

Si beaucoup d'entre elles en effet, sont depuis fort longtemps vénérées, si quelques-unes remontent au delà de la IVe croisade, au XIe siècle même, le plus grand nombre ne paraît être arrivé en Europe qu'à une époque relativement peu éloignée.

Plusieurs ont traversé les âges dans leurs reliquaires primitifs, qui présentent à la critique les plus intéressants problèmes archéologiques, toutes cependant n'ont pas d'histoire ; d'autres, au contraire, ont été dépouillées de leurs antiques enveloppes, mais les chartes, les inventaires les plus précis leur ont fait cortège jusqu'à nos jours : aucune de celles-là ne saurait être laissée de côté.

Il en va différemment, par exemple, des épines aux châsses relativement modernes ou qui ne sont accompagnées que de simples traditions. Elles auront beau se réclamer de donateurs royaux, de princes célèbres, jusqu'à plus ample informé nous ne les admettrons pas ici.

Dans cet ordre d'idées, une limite très précise s'impose donc ; il m'a semblé que le seuil de ce XVIe siècle, où la foi disparaît, était tout indiqué ; et provisoirement, j'ai cru devoir écarter toutes les épines qui ne pouvaient justifier d'une exposition antérieure à cette époque.

On les trouvera classées maintenant par ordre alphabétique. On ne saurait en effet, dater toujours exactement un reliquaire, et les auteurs qui les mentionnent pour la première fois, sont souvent loin d'être contemporains de leur apport ; il y aurait donc, si nous n'avions abandonné l'ordre chronologique suivi jusqu'à présent, une part d'incertitude, source d'erreur presque certaine : de cette façon, elle se trouvera tout naturellement écartée.

Les épines comprises dans cette dernière partie sont au nombre de soixante-dix-neuf, ce qui donne actuellement un total de deux cent vingt-deux reliques, qu'il a été possible jusqu'à ce jour d'historiquement étudier. Il en reste par contre quatre-cent-quarante sur lesquelles la lumière est encore à faire.

***

Alexandrie. — L'épine d'Alexandrie vient-elle de Constantinople ? En tous cas, il est certain qu'elle ne fait pas partie du don d'Opicio Reversati en 1208 (1), car avant cette date on la trouve au trésor. Dans les *Annales d'Alexandrie*, il est en effet nettement spécifié, qu'antérieurement à l'arrivée de la vraie Croix, elle était vénérée la seconde férie après Pâques : depuis l'apport de 1208, elle est exposée avec lui, le Vendredi Saint, puis renfermée avec les autres reliques dans la châsse aux onze clés, détenues par les plus illustres familles de la cité.

Amiens. — Parmi les reliques de la célèbre abbaye du Paraclet, aujourd'hui au

1. Riant, *Exuviae*, t. II, p. 277.

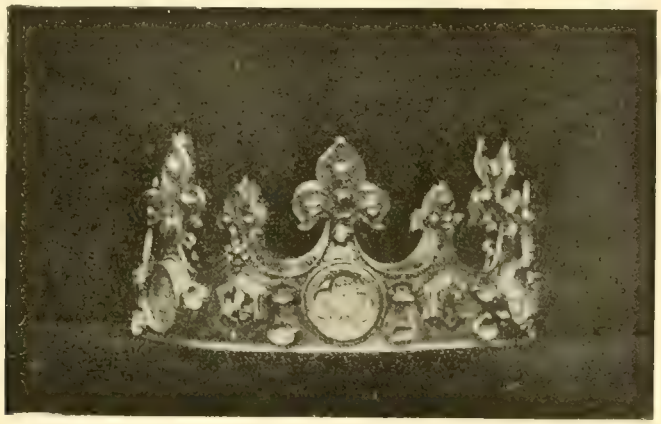
trésor de la cathédrale d'Amiens, figure une couronne-reliquaire du XIIIe siècle, qui renferme une épine.

Nombreuses furent dans les provinces du Nord ces couronnes, que sans nul doute des présents royaux, tel que celui de Godefroid de Bouillon à Boulogne, de Louis VIII à Saint-Denis, d'Henri de Constantinople à Namur, de saint Louis à Liége, pour n'en nommer que quelques-unes, avaient mises à la mode.

L'abbaye du Paraclet remontait aux premières années du XIIIe siècle. Elle avait été fondée par Enguerrand, seigneur de Boves, du consentement d'Ade, sa femme, et le trésor s'était enrichi de dons précieux dus à la munificence de son fondateur.

Cependant, cette relique n'a d'autre authentique que son reliquaire même du XIIIe siècle, et la tradition qu'un seigneur de Boves avait apporté de Terre-Sainte une parcelle de la vraie Croix, également vénérée aujourd'hui, dans une croix d'or, à la cathédrale d'Amiens.

Le couvent du Sacré-Cœur d'Amiens possède deux épines, qui lui ont été don-



La Couronne du Paraclet à la cathédrale d'Amiens.

nées au commencement du siècle par une ancienne religieuse, Mad^e Beaudemont, qui les avait emportées du couvent des Clarisses de Reims, dont elle était la supérieure au moment de la Révolution (1). Or, dans l'inventaire du trésor des Clarisses de Reims, en 1792, nous trouvons cette mention :

« Deux saintes Épines provenant de la Couronne du Christ, conservée à la Sainte-Chapelle à Paris. »

Nous n'avons cependant pas osé les mettre au nombre des épines de Paris ; mais il faut faire remarquer que le couvent de Sainte-Claire de Reims, construit sur un terrain concédé par les moines de Saint-Denis (1), était de ceux qui avaient pu parfaitement recevoir des reliques royales.

1. Renseignement communiqué par M. l'abbé Boudon, d'Amiens.

Angers. — La cathédrale d'Angers a possédé deux épines. M. de Farcy dans *L'ancien trésor de la cathédrale d'Angers* (2) cite d'après la « *Copia litterarum anniversarii et sepulturæ deffuncti nobilis viri domini Petri de Averio, militis, domini de Castrofromondi in nostra ecclesia Andegavensi fundatorum,* » le passage suivant qui se rap-

1. Tarbé, *Le trésor de Reims*. Reims, Assy, 1843. In-4°, p. 247.

2. *Revue de l'Art chrétien*, 1882, p. 187.

porte au reliquaire de la sainte Épine, donné par Pierre d'Avoir à la cathédrale :

« Unum reliquare nobile et preciosum de auro et argento atque gemmis condecentibus ornatum et compositum, in quo est et honorifice collocata una de spinis quæ fuit apposita coronæ spineæ nostri Redemptoris, quam spineam etiam nobis donavit ad perpetuam memoriam passionis ejus in dicta ecclesia venerandam. »

A l'année 1421, M. de Farcy a découvert dans les Mss. de la fabrique, la description du reliquaire.

« Item reliquare pro sancta spina de argento deaurato ad arma Castrofromondi ex quatuor scutis in pede, in quo sunt L lapides et XX perlae et desuper Spina, ad instar est coronatio Virginis gloriosæ. »

C. Port, dans son *Dictionnaire historique et bibliographique de Maine-et-Loire* (1), nous donne la liste des hautes charges occupées par Pierre d'Avoir, qui, en 1368, prenait les titres de « Sire de Chateau-Fromond et de Verrez, chambellan de très hauz et excellanz princes l'Empereur de Rome, le roi de France nostre sire et de Monseigneur Louys, fils du roi de France ». En 1382, le 29 mai, il était autorisé à se qualifier « lieutenant général de Mgr le duc et de Mme la duchesse », titres qu'il cumulait avec ceux de sénéchal et de châtelain d'Angers. Il mourut en 1390, et fut enterré à Saint-Maurice, dans la chapelle des évêques.

C'est en vain que M. de Farcy a pris la peine de rechercher les origines de cette relique. On pouvait espérer, en raison des hautes fonctions occupées par Pierre d'Avoir, qu'il serait possible de retrouver dans un inventaire royal la trace de ce reliquaire; mais, ni dans l'inventaire du duc de Berry, ni dans celui de Louis d'Anjou, ni dans celui de Charles V, il n'en est question.

1. T. I, p. 171.

On apprend par exemple qu'en 1442, Charles, duc d'Anjou, avait donné à la cathédrale un reliquaire dans lequel était une épine de N.-S. Mais est-ce une épine nouvelle et un reliquaire, ou un reliquaire seul qu'il offrit pour remplacer celui de Pierre d'Avoir ? Rien ne vient préciser la chose (1).

Le reliquaire a disparu à la Révolution.

La cathédrale possède actuellement une croix en cristal de roche, montée en vermeil, du XVIIe siècle. Elle n'est entrée au trésor qu'au commencement du siècle. Sur une face il y a un Christ en vermeil, sur l'autre un disque assez grand, également de vermeil, entouré de rayons et orné de perles fines. Ce disque, fermé par une lunette d'ostensoir, renferme une sainte Épine dans un tube de cristal.

Dans un inventaire de 1840, M. de Farcy a lu : « cette relique vient du Ronceray par don du roi René d'Anjou. » Mais ce n'est qu'une tradition.

Le Ronceray était une abbaye d'Angers, dont le trésor était fort riche.

L'église des Cordeliers (aujourd'hui détruite) possédait enfin une épine de la Couronne qui lui avait été donnée le 22 octobre 1396, par Henri de Bretagne, fils de Henri de Blois, duc de Bretagne, ainsi que cela résulte d'une lettre authentique découverte par M. de Farcy dans les (2) manuscrits de la Bibliothèque d'Angers.

Aoste. — La collégiale de Saint-Ours possède parmi ses reliquaires celui d'une sainte Épine, dont la visite pastorale de Mgr Vercellin, en mai 1624, nous a conservé la description.

« Et primo visitavit crucem argenteam ornatam lapidibus pretiosis, in qua fuit reperta una ex spinis

1. Ms. de la Bibl. d'Angers, 895, t. VI.
2. Ms. 871, p. 13.

sacratissimæ coronæ Domini nostri Jesu Christi, a cujus dextera adest de ligno SSmae Crucis, a sinistra vero de spongia Domini nostri. Quæ crux fuit exposita in magno altari (1). »

L'inventaire du 28 décembre 1481, cite parmi les reliques du Trésor : « Une dent de saint Pierre, une épine de la Couronne, des reliques de la vraie Croix, de la crèche du Sauveur, un petit os de saint Jean-Baptiste » : la prose de l'office de saint Grat, suivant l'ancien rite, tendrait à faire croire que le saint rapporta de Terre Sainte, de Jérusalem et de Rome, en 771, une partie de ces reliques :

Post hæc rediit Augustam
Ubi vitam finivit istam.
Reliquias huc gessit
Ex osse Petri Paulique,
Mandibulam Christi Baptistæ,
Ibique requiescit.

Et plus loin :

« De ligno crucis, de capite beati Johannis, de sancto Petro, de sancto Stephano, et de sancto Sepulcro secum reportavit (2). »

Comme il n'est nulle part question de la sainte Épine, dans cette énumération de reliques, son origine reste donc à découvrir.

Arras. — Le merveilleux reliquaire des Dames Augustines, qui vient si probablement du Mont Saint-Éloi, n'est arrivé à Arras qu'au moment de la Révolution. Mais antérieurement plusieurs épines étaient vénérées dans cette ville.

L'ancienne cathédrale possède une épine de la Couronne dans une croix d'or qu'Antoine Perrenot, évêque d'Arras, plus connu sous le nom de cardinal de Granvelle et qui mourut archevêque de Malines, lui avait donnée en 1556, ainsi que nous l'apprennent les registres capitulaires.

1. Duc (Le Ch. E.-P.), *Culte de saint Grat*, Turin, Artigianelli, 1896, in-8°, p. 55.
2. *Ibid.*, pp. 58-59.

On y voyait encore une autre épine qui faisait partie du trésor de la Manne (1). Elle est actuellement dans un reliquaire du XVIIIe siècle, encore munie de son étiquette en parchemin, en écriture du XIIIe siècle, portant : « *De spinea Corona.* »

Si la châsse de la Sainte Manne, qui avait été exécutée par ordre de l'évêque Guillaume d'Issy, vers la fin du XIIIe siècle, n'existe plus, M. J.-M. Richard a été assez heureux pour retrouver sur un triptyque de l'église de Saint-Vaast, peint au

La châsse de la Sainte-Manne, à Arras.

commencement du XVIe siècle, une représentation qui correspond exactement à la description que nous en possédons. Elle était, avec le Saint-Cierge, la plus populaire des reliques d'Arras, et c'est grâce à cela que la gravure nous en a conservé le souvenir.

Autun. — Rohault de Fleury publie l'authentique des deux épines conservées au grand Séminaire d'Autun dans un petit

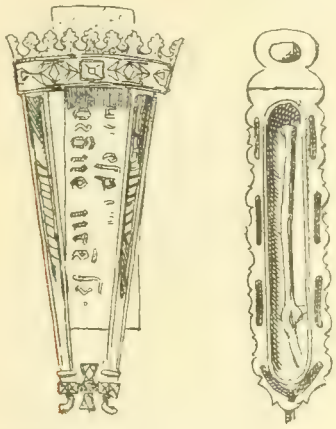
1. Cavrois (Le baron), *Le Trésor de l'église Saint-Nicolas en Cité*, Arras, Repesse Crepel, 1895, in-8°, p. 23.

reliquaire d'argent et de pierres précieuses du XIIIe siècle (1).

Il en résulte que Charlotte de Changy, ancienne abbesse de l'abbaye royale de Saint-Andoche-lez-Autun, l'avait légué, après la Révolution, à Dominique Reuillot, qui le laissa au Séminaire.

A l'intérieur du reliquaire sur un parchemin fixé entre les deux épines se lit en rouge, en écriture gothique du XIIIe siècle :

DEUX ESPINES DE LA CORONE NRE SR.



Reliquaire du Grand Séminaire d'Autun.

BEAUVAIS. — Il a déjà été question d'une épine de la cathédrale de Beauvais qui serait d'origine byzantine. L'église de Saint-Lucien en 1625 en possédait deux autres.

« Item une croix d'argent doré, en laquelle se trouvent trois onces et demi de la Croix de Nostre Seigneur, une petite chasse en laquelle sont deux espines de la Couronne (2). »

Une de ces épines fut portée à Saint-Germain des Prés le 3 juillet 1678 par Dom Alex. des Vieux, ancien religieux de Saint-Lucien (3)

« Enfin Nostre Dame de Saint Paul de Beauvais, était en possession d'un morceau considérable de la Croix de Nostre Seigneur, enchassée dans une croix d'or esmaillée, et revestue de fins diamans.

1. R. de Fleury, *Instruments de la Passion*, pp. 215, 209, 380.

2. Louvet, *Antiquités du diocèse de Beauvais*, Beauvais, Vallet, in-8°, t. II, p. 325.

3. Dom Bouillart, *Hist. de Saint-Germain des Prés*, pl. XVIII, p. 314.

« D'une espine de la Couronne d'or émaillée et posée sur un crucifix de vermeil doré de la hauteur de deux pieds.

« D'un morceau du suaire de Nostre Seigneur.

« D'une partie de l'esponge du mesme Seigneur.

« Du pillier auquel il fut attaché pour estre flagellé (1). »

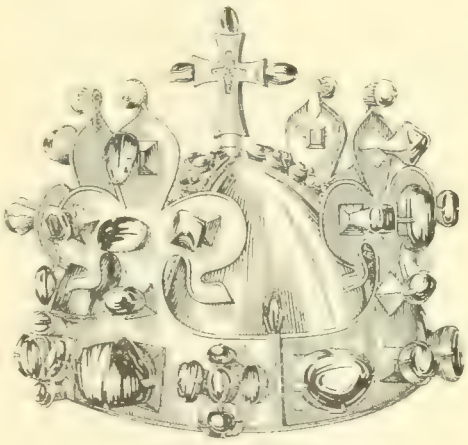
Réunion de reliques qui semblent bien d'origine orientale.

BERNE. — Est-ce à la cathédrale de Lausanne, est-ce à Saint-Vincent de Berne que doit s'appliquer ce passage d'inventaire du XVIe siècle, que publie Chavannes (2), mais qu'il ne sait réellement à laquelle des deux villes attribuer ?

« Ferculum aureum, in quo continebantur reliquiæ S. Crucis, duodecim apostolorum, spinarum Coronæ Christi, sacri Sepulcri, flagellorum, vergarum, frustum Sudarii... »

BLOIS. — L'inventaire du 5 mai 1417, du château de Blois appartenant au duc d'Orléans, signale :

« Une bourse de point vermeil : et a été trouvé en la dicte bourse une espine blanche enveloppée en ung peu de papier, laquelle a esté mise en un tuyau de plume, pourceque on ymagine que c'est la Couronne de J. C. (3). »



Couronne de Bohême.

BOHÊME (Couronne de). — Sur la croix qui surmonte la couronne de Bohême, faite

1. Yepes, t. VI, p. 30.

2. Chavannes (E). *Le trésor de l'église cathédrale de Lausanne*, Lausanne, Rouge, 1873, in-8°, p. 81.

3. Migne, *Dict. d'orfévrerie*, col. 261. — Laborde (Le comte de), *Les Ducs de Bourgogne*, t. II, p. 278.

pour Charles IV, on lit en minuscule gothique: « *Hic est spina de Corona Domini.* »

On ne connaît pas l'origine de cette épine, alors qu'il nous a été possible d'établir la filiation des trois dont nous avons parlé plus haut (1).

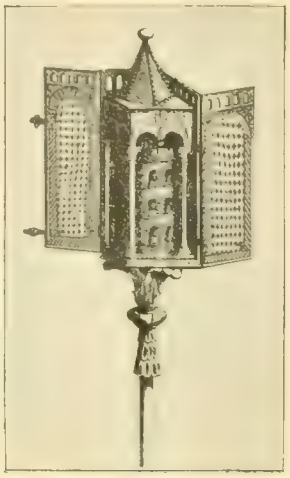
Bouillac. — Le reliquaire si précieux de Bouillac (Tarn-et-Garonne), renfermant une sainte Épine provient de l'abbaye de Granselve. Il est décrit et gravé dans les *Annales archéologiques* (2).

C'est une sorte de tour renfermée dans un clocheton carré, emmanché, au bout d'un bâton. Il contient de nombreuses reliques, dont l'énumération est gravée au burin sur la plaque de cuivre qui forme le derrière du reliquaire: il est maintenant si détérioré qu'il m'a été impossible d'en avoir une photographie et qu'il a fallu le reproduire simplement d'après le petit dessin des *Annales archéologiques.*

RELIQUIE : CONTINENTUR : HIC
DE SPINIS CORONE DNI ⁝ DE VESTI
MENTIS IPSIUS ⁝ DE CINGLO ET VE
LO ET DE VESTIMETIS BE MARIE
DE VESTIMENTIS STI JOHIS BBE
STORUM PETRI ET PAULI ⁝ BI ADREE
BI BARNABE ⁝ BI STEPHI PTHOMRIS
BI LAURENTII ⁝ BI VINCENTII ⁝ BOR
INNOCENTIUM ⁝ DANIELIS PPHE
BEATI MARTINI ⁝ DE OLEO QD E
MANAT DE TUMBA STI NICHO
LAI ⁝ STI MARCIALIS ⁝ DE ARBORE
QE DNO ET BE MARIE ET BO JOSEPH
SUPPLICAVIT ⁝ DECEM MILIA
MRM ⁝ BORUM MARCELLI ET MARC
ELLANI ⁝ DE FORAMINE PET
RE P QUOD ANGLUS INTRAVIT
AD VIRGINEM ⁝ SCI BERNARDI
STI BLASII ⁝ SCI ADRIANI ⁝ SACTI
DIONISII ⁝ BI EGIDII UNDECIM M
ILIA VIRGINUM ⁝ BE MARIE MAG
DALE ⁝ SCE KATERINE ⁝ SCE LU
CIE ⁝ SCE EUGENIE ⁝ BE CE
CILIE ⁝ ET ALIE MULTE RELIQUIE.

1. Cf. Epines de Paris, Charles IV, 1353.
2. T. XIX, pp. 39, 40.

Il y a là des reliques très curieuses et qu'on ne trouve pas ailleurs: la pierre trouée par laquelle est entré l'archange Gabriel pour annoncer à la Vierge qu'elle serait mère, l'arbre qui s'est incliné vers l'enfant Jésus. Réminiscences des *Évangiles apocryphes*, dont le rôle pendant tout le moyen âge fut certainement beaucoup plus important qu'on ne le soupçonne encore. La forme du reliquaire semble indiquer qu'on le portait en procession.



Reliquaire de Bouillac.

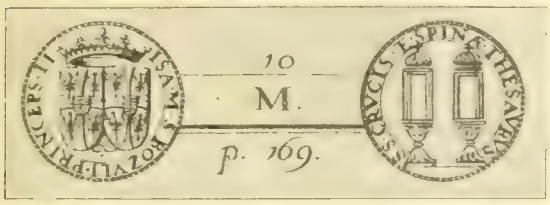
M. Jouglar, dans sa *Monographie de l'abbaye de Granselve*, croit que la sainte Épine est un don de Louis IX ou d'Alphonse son frère, comte de Toulouse, auquel la négociation du traité de Paris par Élie Guarin n'est pas étrangère. « Mais, ajoute-t-il, nous savons d'un autre côté, que Guillaume VI de Montpellier avait rapporté de Terre Sainte des reliques dont il dut enrichir le trésor de l'abbaye (1).

Il n'existe donc pour cette épine aucun commencement de preuve historique acceptable. Mais son antiquité nous faisait un devoir de la mentionner.

1. Jouglar, *Mémoires de la Société impériale archéologique du Midi de la France*, t. VII (1860), p. 232.

Bozzolo. — Le P. Affo, dans ses *Monete dei Gonzaghi*, que Zanetti a publiées (1), nous fait connaître des monnaies d'Isabelle de Gonzague représentant deux reliquaires contenant du bois de la vraie Croix et des saintes Épines dont elle avait fait présent à l'église de Bozzolo.

On lit en exergue autour des deux reliquaires : SS. CRUCIS. E. SPINÆ THESAURUS.



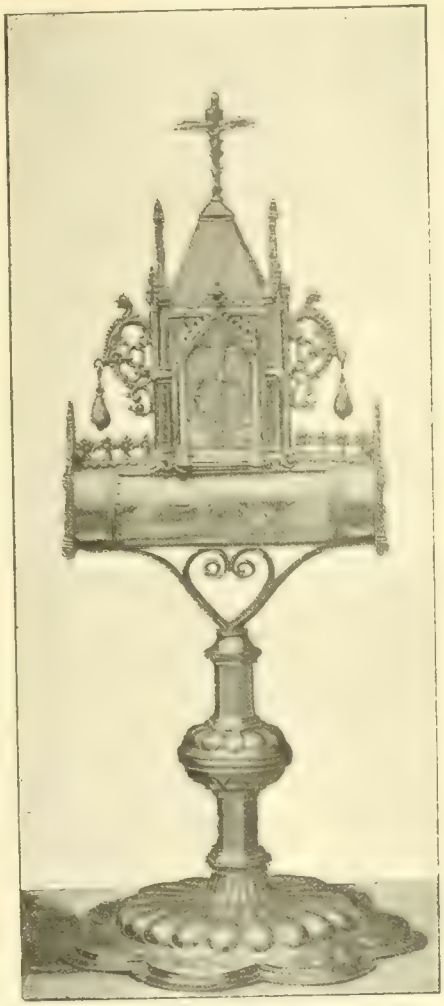
Monnaie d'Isabelle de Gonzague portant le reliquaire de la sainte Épine.

Bruges. — Au couvent de La Potterie, on admire un charmant reliquaire du XVe siècle qui renferme une épine, sur laquelle nous n'avons malheureusement aucun renseignement.

Cambrai. — Les trois inventaires de la cathédrale de Cambrai du 26 mars 1359, du 22 novembre 1384 et de 1401, publiés par Dehaisnes (2), décrivent deux reliquaires des saintes Épines.

« 1359. — Item Corona magna argentea, in omni parte deaurata, in qua sunt IIIIor quasse reliquiarum, in prima quarum continetur de capillis beatæ Mariæ Magdalenæ, in secunda de spinis et corona et lancea Domini, in tertia de vestimentis et sudario Domini, in quarta de sepulcro Domini ; et est dicta corona in factura IIIIor magnorum foliorum existentium supra reliquias predictas et IIIIor foliorum mediocrium cum foliis ; exterius ornata de vineolis argenteis et lapidibus preciosis cum quatuor coopertoriis de ymaginibus argenteis deauratis existentibus supra reliquias predictas, et in medio corone est crux argentea deaurata ad pendendum vel tenendum dictam coronam, et in eadem corona deficiunt tamen quedam vineole inter crucifixum et sepulcrum (p. 397). »

L'inventaire de 1401, en français, ne fait que reprendre la même description (p. 804). Celui du 22 novembre 1364 est au contraire différent, mais ce qui est surprenant c'est que ce reliquaire n'apparaisse ni dans l'inventaire précédent, ni dans l'inventaire suivant.



Reliquaire de la sainte Épine du couvent de La Potterie, à Bruges.

« Ch'est li inventaires des reliques, livres, calisses, aournemens et autres coses appartenans à l'autel des fiertes en l'église de Cambrai, qui furent delivrez a Messire Jehan de Nuevelles, prestre, par Jehan Plume,

1. Zanetti (G.-A.), *Nuova raccolta delle Monete e Zecche d'Italia*, Bologna, Lelio della Volpe, 1775-1789, in-4°, t. III, pl. IX.

2. *L'art dans les Flandres*, p. 397, 453, 804.

grand vicaire en la dite eglise, le XXIIe jour du mois de Novembre, l'an mil CCC LXIIII. Premiers, une relique ronde d'argent a piet à VI costés à I grant cristal, leur il y a reliques de la Chainture Nostre Dame, des Espines de la Couronne Jhesucrist, dou doy Saint Laurench, de la vraie Crois et de plusieurs autres (p. 453). »

Dès le XIIIe siècle, l'office de la sainte Couronne était célébré à Cambrai. Nous le trouvons en effet noté dans un *antiphonaire* de cette époque, à la bibliothèque de Cambrai (ms. n° 38, p. 426).

Carpentras. — Une épine au couvent des Dominicains. C'est une de celles que Danzas (1) attribue à saint Louis. M. le curé de Saint-Siffrein veut bien m'écrire qu'on n'a aucun document sur cette relique qui appartint à la cathédrale, de la Révolution à 1858, époque où elle fut restituée par M. le curé Guérin au couvent des Dominicains qui venait d'être restauré. Elle est invoquée pour les maladies d'yeux.

Antérieurement à la Révolution, elle appartenait au couvent des Dominicains. Une délibération du Conseil du couvent, de 1791, décide en effet de donner à la ville pour le soulagement des pauvres, les objets en argent de leur église, excepté *celui qui soutient la relique de la sainte Épine.*

Et certainement le couvent était depuis longtemps en possession de la relique, puisque la chapelle où se trouvait la relique, dédiée à la sainte Épine, avait été achevée sous Benoît XIII, dont les armoiries se voient au milieu de la voûte (1394-1402).

Cava. — Dans les dossiers de Riant, je trouve une lettre de P. Guillaume, auteur d'un *Essai sur Cava* (1), qu'il m'a été impossible de me procurer, pas plus d'ailleurs que Polverino (2); mais comme on lit dans sa lettre le résumé de son *Essai*, je lui emprunte les références qui ont trait à la sainte Épine.

« Les reliques de Cava données par Urbain II, d'après les *Chroniques* de Rodulphe et de Blasi (inédites), datent de l'année 1092, époque de la venue d'Urbain II à Cava pour en consacrer l'église, et par suite n'ont pas pu être envoyées par les croisés de l'Orient. Je ne connais d'ailleurs aucun document de l'époque concernant ces reliques (3). Le plus ancien souvenir se trouve dans les *Chroniques* de Rodulphe, de l'an 1582, qui donnent une longue liste des reliques de l'abbaye de Cava, en partie acquises par Rodulphe à Rome et à Subiaco, liste qui a été publiée par Polverino.

« Les principales reliques de Cava attribuées à Urbain II sont, outre une épine de la Couronne de Jésus-Christ, une parcelle de l'Éponge, celle de sainte Félicité (4). »

Le texte de Rodulphe cependant est loin d'être aussi explicite :

« Ad cœnobium demum regredi disponenti [Petro abbati, anno 1092] caput sanctæ Christi martyris Fælicitatis, matris septem fratrum et complures alias venerandas reliquias, argenteis thecis reconditas, ei Pontifex largitus est. » (Rodulphi Ms. 61, p. 58).

Cefalu. — Inventaire du 12 mai 1743.

« Spinæ duæ Coronæ D. N. Jesu Christi in cruce argentea. »

Et plus loin :

« Una croce de argento dorato, ove in mezzo sono collocate le spine, di peso lib. I. 10 (5). »

1. T. III, p. 439.

1. Cava dei Terreni, 1877, in-8°.

2. *Descrizione istorica della citta di Cava*, Napoli, 1716-1717, in-12, 2 vol.

3. M. Guillaume a cependant parcouru un à un les 107 parchemins de janvier 1095 à janvier 1101, conservés aux Archives de Cava.

4. Placée dans un buste d'argent très intéressant.

5. Ciocchis (De), *Visitationes per Siciliam*, t. II, p. 484.

Au XIVe siècle le trésor possédait trois épines ainsi que nous l'apprend la *Sicilia Sacra* (1).

« Cephalædum plurimis illustratur reliquiis... tribus sacris spinis Coronæ Christi, olim quarum unam sacrilega manu in Gratterii oppidum translatam ante 1359 predicant (2), nunc duabus in pretioso cristallo asservatis. »

Chalette (près de Montargis). — « En la dite église de Chalette, se void une espine de la Couronne de Nostre Seigneur de la longueur du petit doigt et fort dure, laquelle fut apportée en la dite église par la dite Isabeau, dame de Chalette, lorsque son mary, Ancelot de Mackau, grand Chambellan du Roy Philippe-le-bel, voyagea en la ville de Tunis en Barbarie, ou il mourut, icelle Isabel suivit son dit mary en ce voyage et après sa mort elle revint en France et apporta ceste Saincte Espine.

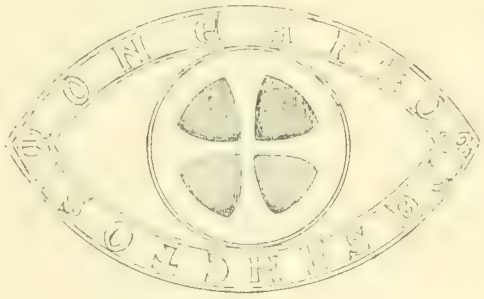
«Eginard, ancien aulteur dont les manuscrits sont à la bibliothèque de l'abbaye de Sainct Denys en France, dit que ceste espine florit un jour auquel la rosée du ciel tomba dessus comme on la portoit en procession.

« Les habitants de Montargis et de tous les lieux circonvoisins viennent tous les ans avec grande dévotion le jour du Vendredi Sainct visiter et adorer ceste Saincte Espine, les attestations de laquelle ont été brulées, du temps que les Anglois occupoient ce pays là (3). »

Reliquaire Chalandon. — La lecture que Riant fit aux Antiquaires de France, au sujet du reliquaire de 1214 dont il est ici question, était un des chapitres du t. III des *Exuviæ*, tel que nous devions le publier ensemble.

Comme il est tout à fait mis au point, je ne me permettrai pas de le modifier, et c'est le passage qui le concerne, reproduit d'après les *Mémoires des Antiquaires*, que je réédite aujourd'hui (4). J'ajouterai seulement que, dès 1851 (*Bulletin du Comité de la langue*, t. IV, p. 115) et 1858 (*Revue des sociétés savantes*, t. V, p. 435), M. Chalandon avait lui-même signalé l'importance du monument qu'il venait d'acquérir.

« Ce monument du XIIIe siècle provient de la cathédrale de Cologne. Le reliquaire, qui mesure 0m42 sur 0m30, offre au centre une croix à double traverse, ornée de filigrane et de quelques pierres, qui recouvrait autrefois un fragment de la vraie Croix : tout autour, sont disposés six à six, sur cinq rangs, trente *loculi* à reliques, de forme très élégante, entourés chacun d'une inscription gravée en creux.



Un des *loculi* du reliquaire Chalandon.

Une excellente photographie, publiée dans Giraud (1), permet de lire parfaitement les inscriptions des *loculi* qui étaient tous destinés à des reliques d'Orient.

En voici la liste :

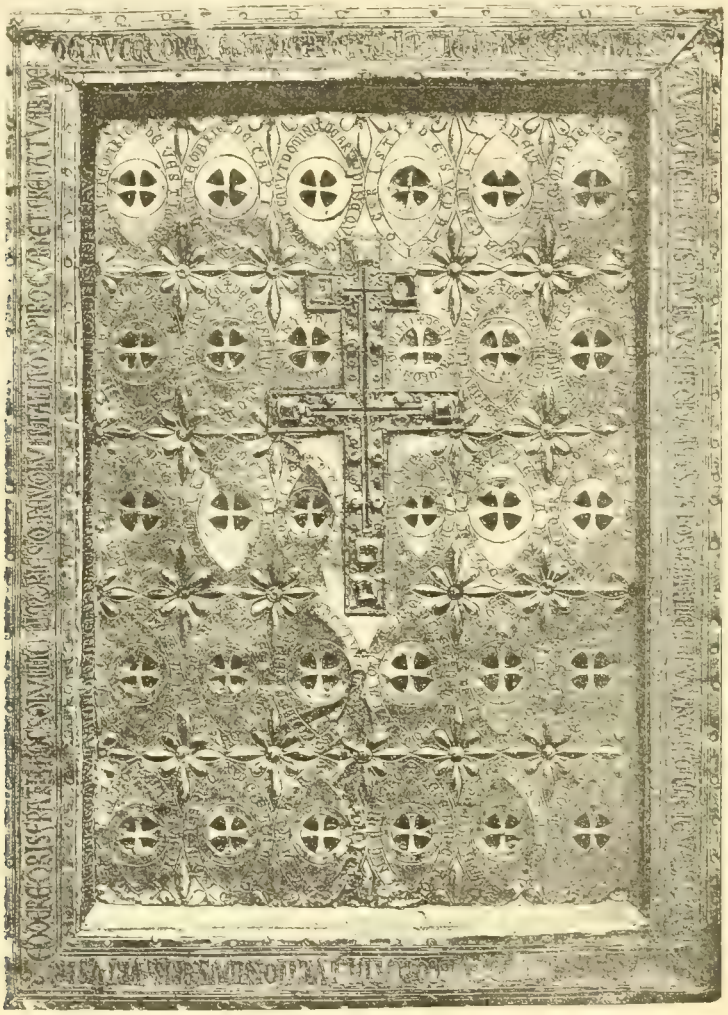
1	2	3	4	5	6
7	8	9	10	11	12
13	14	15	16	17	18
19	20	21	22	23	24
25	26	27	28	29	30

1. De vestimento sancte Marie.
2. De capillis sancte Marie.
3. De arundine qua cesum est caput Domini.

1. T. II. p, 809, 827.
2. Av. 1359, cf. p 809.
3. Morin (Dom), *Histoire générale du Gastinois*, Paris, Chevalier, 1630, in-4°. C. LXXXIX.
4. *Mémoires des Antiquaires de France*, t. XL (1879), p. 140.

1. *Exposition rétrospective de Lyon en* 1877, in-8°, p. LXIV-LXV, n° 4.

4. De sudario Cristi.
5. De tunica Cristi.
6. De peplo sancte Marie.
7. De cinctorio sancte Marie.
8. De camisia rubea quam Dominus habuit in cruce.
9. De caligis Domini.
10. De Spinea Corona Domini.
11. De vestimento Domini quod habuit in Cruce.
12. De testa et capillis s. Johannis Baptistæ.
13. De sancto Martino.
14. De peplo sancte Marie.
15. De lancea Domini.
16. De pannis Domini.
17. De sancto Philippo.
18. De sancto Georgio.
19. De sancto Antonio.



Reliquaire Chalandon.

20. De sancto Stephano.
21. De cruce Ladri confitentis.
22. De sancta Maria Magdalene.
23. De sancto Simon.
24. De sancto Lazaro.
25. De sancto Egidio.
26. De sancto Dionisio.
26. De sancta Agatha.
28. De sancto Vincencio.
29. De sancto Luca Evangelista.
30. De sancto Teodoro.

Par contre, il est difficile de lire l'inscription générale qui court sur les biseaux du cadre et se perd dans l'ombre du biais de ces biseaux. Mais grâce à l'obligeance de M. Chalandon, j'ai pu en avoir un estampage dont voici la lecture.

« De Cruce qui queres, lege ! Iude presbiter heres
Clepsit eam, navem scandens. Auramque suavem
Dum peciit, pestis nautis venit obvia mestis.
Rosit at ille manus proprias, quia mente vesanus
Quem fuit affata sic tandem Virgo beata :
« Tu cito sanus eris, furtum si reddere queris. »
Fratribus hoc solvit Templi, moriensque revolvit
Talia : « Dum spiro, current freta turbine miro,
In meque jacto, mitescet eo mare pacto. »
Hunc, ut decessit, jaciunt, pestisque recessit.
Brundusium leti veniunt ; rediere quieti
Cum Cruce, que bella sedet, hac contenta tabella. »

✠ Facta est hec tabula anno ab Incarnacione Domini MCCXIIII, mense februarij. »

Il s'agit donc d'un prêtre qui a volé une relique de la Vraie Croix et s'est embarqué avec son larcin. La peste se déclare à bord et il en est atteint gravement. La sainte Vierge lui apparaît et lui promet de le guérir s'il rend l'objet volé. Il se contente d'en verser le prix (?) aux Templiers, et bientôt agonise. En mourant il ordonne qu'on jette son corps à la mer. Aussitôt la peste cesse ; une tempête qui mettait le navire en péril s'apaise, et les compagnons du défunt rapportent à Brindes la Vraie Croix trouvée auprès de lui.

Il est rare de rencontrer sur les reliquaires une inscription aussi longue, c'est toute une anecdote dans le genre de celles qu'offrent en si grand nombre les moralistes contemporains, Jacques de Vitry, Césaire d'Heisterbach, Thomas de Cantimpré, Étienne de Bourbon.

Je n'ai pas trouvé cependant, dans celles de leurs œuvres qui sont publiées (1), l'histoire en question ; j'en suis donc réduit à des conjectures.

La date de confection du reliquaire, le caractère byzantin des reliques qu'il renferme, le mot grec *clepsit* du second vers de l'inscription, la désignation de Brindes comme port d'arivée, me portent à croire que le navire, et partant la relique et son larron, venaient de Constantinople, un peu après la quatrième croisade. Le fait que le reliquaire était conservé à Cologne me donne à penser que le prêtre et les voyageurs étaient allemands et que ceux-ci, avant de rapporter sur le Rhin leur pieux trésor, lui firent faire en Italie le magnifique reliquaire de M. Chalandon.

Je remarquerai en terminant la mention qui est faite là des Templiers comme agents financiers de la croisade, en la rapprochant d'un passage assez obscur d'une lettre d'Innocent III, passage où il est aussi question de ces chevaliers, comme recevant de l'empereur Baudouin Ier, en 1204, tout un trésor d'objets religieux « *ad opus Templi* (1) ».

1. Comparez cependant l'histoire racontée par Césaire d'Heisterbach, (*Dialogi mirac.*, l. III, c. 21, éd. Strange, I, p. 137.)

1. Inn. III, *Epist.*, VII, 147. (*Exuviæ*, II, p. 56, cf. I, p. clv, n. 9.)

Chambéry. — La Sainte-Chapelle actuelle du château de Chambéry, édifiée vers le commencement du XVe siècle sous le vocable de Saint-Étienne, remplaçait plusieurs chapelles qui furent successivement démolies, réparées ou reconstruites, depuis le XIIe siècle. Nombreuses et précieuses étaient les reliques qu'elle renfermait. Trois inventaires, de 1483, de 1498, de 1542, nous les font connaître.

Le premier et le troisième ont été publiés par M. A. Fabre (2) ; on y voit là une seule épine sous le n° 32.

« Item ymago sancti Michaelis, deaurata, cum pede, habens turibulum in dextra, in sinistra reliquarium, infra quod est pars corone Christi ; alæ duæ in altum protense ; omnibus deauratis. »

2. *Trésor de la sainte Chapelle des Ducs de Savoie au château de Chambéry*, Lyon, Scheuring, 1875, in-8°.

En 1542, on ne trouve également qu'une épine :

« Plus ung coffre de cyprès tout peint, la ou respouse ung aultre petit coffre, et dedans la saincte Espine, dedans ung xrispal, et les deux bouts d'argent, armoryé des armes de Savoye (1). »

Les inventaires de 1497-98 (2) au contraire en signalent trois.

N° 713. « Item et quoddam aliud reliquiarium ad modum arche, cristallinum et argenteum circumcirca deauratum, in quo est una spina corone Domini in justrino cristallini cum quibusdam aliis reliquiis sancti Sebastiani, ligatis cum argento deaurato a duabus partibus, panno ciriceo involutis, necnon de cunabulis Christi in eodem. »

N° 722. « Item quedam alia archa, sive cassia de yvorio, involuta de coreo, in qua est crux sancti Sepulcri argentea cum multis perliis et unum parvum reliquiarium argenteum deauratum in quo sunt eciam reliquiæ et infrascriptum. Item et una alia crux de qua fit pectorale que videtur esse de auro, in quo sunt multæ perliæ. Item et aliud pectorale videlicet pulcra crux deaurata cum multis perliis et lapidibus preciosis. Item et unum aliud parvum reliquiarium de auro rotondum, cum una parva cathena et arculo deauratis in qua scriptum est desuper : de spina Corone Christi. Item et quedam alia parva crux cum quinque lapidibus pauci valoris et multe reliquie et pannis ciriceis. »

Dans l'inventaire de 1498, nous lisons :

N° 945. « Item, ung bot de cristal, garny d'argent doré aux deux bouts et aux deux coustés et a une espine de la saincte Couronne dedans. »

C'est certainement celle de l'inventaire de 1542.

La chapelle royale de Turin possède actuellement deux épines que Rohault de Fleury a gravées (3). L'une est dans une croix d'argent, l'autre dans un reliquaire de vermeil Louis XV. Le chapelain du Roi m'a dit qu'on en ignorait absolument l'origine ; cependant, je me demande, alors surtout que le saint Suaire, autrefois à Chambéry, est maintenant dans la chapelle royale de Turin, s'il ne faudrait pas simplement les identifier avec les épines de Chambéry.

1. *Ibid.*, p. 148.
2. Vayra (Pietro), *Inventari dei Castelli di Ciamberi, di Torino e di Ponte d'Ain*, 1497-98, Torino, Bocca, 1883, in-8°.
3. Pl. XXI.

Charles-le-Téméraire. — Laborde, dans ses *Ducs de Bourgogne* (1), publie l'inventaire de Charles-le-Téméraire. Nous y trouvons.

N° 2147. « Ung relicquaire d'or à façon de tablecte où il y a de l'espine de la Couronne soubz ung cristal, et tient à une petite chainecte, et y a dessus deux bonnes perles rondes pesant III. o. demie. »

Cette épine est-elle celle que nous retrouvons au XVIIe s. chez les Frères Mineurs de Malines ?

« Mechlinienses Fratres Minores, religioso cultu, omnique veneratione, adorant et venerantur partem Dominicæ Crucis, non parvæ magnitudinis, cruce argentea insigniter ornata inclusam, in cujus superiori parte, alia crucicula est cum spina Dominicæ Coronæ, largitione ac munere Caroli Audacis Burgundiæ Ducis, acceptam (2). »

Ce qui peut faire admettre cette identification, c'est le passage suivant de Sanderus (3) :

« Conventus Mechliniensis FF. Minorum.

« Inter insignes reliquias (ut refert Gonzaga, 3 part. de Prov. Ger. infr. Con. 7) pars magna Crucis Dominicæ ac spineæ ejusdem Coronæ auro inclusa, gemmisque pretiosissimis ornata, quam Illust. Burgundiæ Dux, Carolus Audax, dum vivus esset, ad collum gestare solebat. »

Un instant, j'ai supposé que cette relique avait pu venir à Charles-le-Téméraire par sa troisième femme Marguerite d'York. Son père, Richard II, avait en effet hérité d'Édouard, duc d'York, son oncle, tué le 25 octobre 1425 à la bataille d'Azincourt, auquel le Duc de Berry avait envoyé une épine de son trésor (4). Mais Marguerite

1. T. II, p. 17.
2. Rayssius, p. 366.
3. *Chorographia Brabantina*, t. III, p. 172.
4. Épines de Paris, Duc de Berry, XVe siècle.

épousa Charles-le-Téméraire le 9 juillet 1468, et l'inventaire dans lequel l'épine est signalée est de 1467. Il y a donc impossibilité matérielle d'identifier les deux épines.

On ignore ce que la relique et le reliquaire sont devenus à la Révolution.

Charroux. — Un document qui date de 1445, signale qu' : « au Jeudi Saint de cette année on exposa dans l'abbaye soixante-quinze reliques véridiques. Parmi les plus anciennes et les plus notables, on remarquait des fragments de la crèche du Sauveur, de sa tunique, de son manteau, de la courroie de la flagellation, de la Couronne d'épines, du saint Clou, de la sainte Éponge et du roseau auquel elle était attachée, du saint Suaire, du saint Sépulcre, avec douze parcelles de la vraie Croix, des portions du vêtement de la sainte Vierge [1]. »

En 1506, une *Enquête juridique sur l'état*

Reliquaire de Charroux.

de l'abbaye de Charroux et sur les richesses dont cette église avait été décorée avant le désastre qu'elle venoit d'essuyer de la part des Anglais, au mois de Février [1], nous apprend que l'abbé commendataire, Louis Fresneau, récemment décédé, avait laissé beaucoup de choses en souffrance dans son abbaye.

« Dit le déposant que puit avoir quinze (sic) ou environ qu'il oyt dire que le trésorier qui lors estoit et qui présent est infirmier, nommé Mallemouche, par le commandement du dit feu Fresneau, bailla au Seigneur de Grignoux, l'une des épines de la Couronne Nostre-

1. Dom Fonteneau, *Chartes sur Charroux*. Bibliothèque Nat. Ms. lat. 18379, p. 495.

1. [Roblin (L'abbé)], *Charroux, son abbaye, ses reliquaires*, Paris, Oudin, 1898, in-8°, p. 26.

Seigneur, qui étoit en la dite Abbaye et que le dit Seigneur de Grignoux la fit mettre en une chapelle près sa Seigneurie de Grignoux, où il afflue grand peuple par le moyen d'icelle. »

Ici se présente un problème fort intéressant. Qu'est-ce que le seigneur de Grignoux ? Dans la Vienne, il n'existe ni commune, ni château de ce nom. Il faut aller jusqu'en Auvergne pour trouver des Grignols, portant d'azur à une tige de trois épis d'or entrelacés (1). Or, Grignols est une commune très voisine de Saint-Astier (Périgord), fief de la maison de Talleyrand, où précisément, tout-à-l'heure, nous allons trouver deux épines, pillées en 1562 par les Frondeurs. L'une était, comme nous le verrons, un don du célèbre cardinal de Périgord, tandis que les origines de l'autre sont absolument ignorées. M. Dujarric-Descombes, auquel j'avais communiqué mes recherches, a bien voulu à cette occasion m'envoyer la note suivante :

« On ne trouve pas trace de l'épine qui aurait été donnée par l'abbé de Charroux au Sgr de Grignols en 1506. Ce Sgr devait être Jean de Talleyrand, Sgr. de Grignols, dont un fils fut évêque de Tréguier. Il dut faire mettre l'épine dans la chapelle isolée de Saint-Valery ou de Notre-Dame, aujourd'hui convertie en grange, où l'on aperçoit encore la litre ; près de la chapelle est une fontaine vénérée où l'on se rendait, dit-on, autrefois en pèlerinage. »

Actuellement, l'abbaye de Charroux possède une épine enfermée dans le reliquaire dit de Saint-Sauveur, un de ceux découverts le 9 août 1856, dans une muraille de l'ancien monastère, qu'on démolissait (2).

Chateau-Ponsac (Haute-Vienne). — Le reliquaire de Grandmont est un des monuments le plus exquis du XIIIe siècle (1).

Il est présentement dans l'église de Château-Ponsac.

En 1226, l'abbaye de Grandmont, près Limoges, et celle de Saint-Sernin de Toulouse, s'affilièrent mutuellement à la fraternité de leurs Ordres. A cette occasion, elles firent un échange de présents. Les anciens inventaires publiés par Bonaventure de

Reliquaire de Château-Ponsac.

Saint-Amable (2) indiquent notre reliquaire comme envoyé à Grandmont, à cette époque par Saint-Sernin.

Sous le pied une longue inscription en majuscule gothique donne l'énumération des reliques qui y sont contenues. Nous la

1. *Armorial d'Auvergne.*
2. Brouillet (A.), *Les Reliquaires de Charroux* dans le *Bullet. des Antiquaires de l'Ouest*, t. VIII (1859).

1. Texier (L'abbé), *Annales archéologiques*, t. XIII, p. 326.
2. *Histoire de saint Martial et des autres saints du Limousin*, Limoges, Charbonnier-Pachi, 1676-1684. In-f°, t. II, p. 19.

reproduisons d'après les *Annales archéologiques*, qui l'ont minutieusement copiée.

✠ IN ꝼAC PHILECTERIA SVNT ꝼE RELIQ'E :
QVIDAM PIIVS DNI ⁝ DEIVNICA INC
ONSVTILI ⁝ DE CRVCE DNI ⁝ DES
EPVICꝼRODNI ⁝ DETABVLA
INQVA FVIT POSITVM COR
PVS DNI ⁝

DE SEPVICRO BEATE MARIE ⁝ DEVESTIMEN
TO ⁝ IPSIVS ⁝ DE ⁝ BI IOꝼS ꝼBE ⁝ DESCO ANDREA ⁝
DES ⁝ PHILIPPO ⁝ DES ⁝ BARTꝼOLOMEO ⁝ DES
BARNABA ⁝ DES ⁝ TOMA ⁝ DES ⁝ IACOBO
APLO ⁝ DE ⁝ INNOCENTIB ; DE ⁝ S ⁝ MAR
CHO ⁝ DE ⁝ S ⁝ LVCꝼAEVANGL ⁝

DE SCO ⁝ STEPꝼO PꝼOMARTIRE ⁝ DE ⁝ S ⁝ LAVRENCIO DE
⁝ S ⁝ VINCENCIO ⁝ DE ⁝ S ⁝ IGNATIO ⁝ DE ⁝ S EUSTACꝼIO
DE ⁝ S ⁝ THEODORO ⁝ DE ⁝ S ⁝ ELeVTERIO ⁝ MARTIRIB :
DE ⁝ S ⁝ MARTINO ⁝ DE ⁝ S NICꝼOLAO ⁝
DE ⁝ S ⁝ ILARIO ⁝ DE ⁝ S ⁝ IACOBO ⁝ PSIE ⁝
DE ⁝ S ⁝ GREGORIO ⁝ DE ⁝ S ⁝ IERONIMO

DE ⁝ S ⁝ ZEBEDEO ⁝ DE ⁝ S ⁝ SIMEONE :
DE ⁝ S ⁝ MARIA ⁝ MAGDALENA ⁝ DE ⁝ S ⁝ EVFEM
IA ⁝ DE ⁝ S ⁝ CATꝼERINA ⁝
DESPINIS CORONE DNI ⁝

Un inventaire de Grandmont le signale ainsi (1):

« Un reliquaire à pied d'argent doré, garni de pierreries, carré, et le milieu ayant quatre petits clochers et des petites pierres pendantes. »

Celui de 1567 le mentionne en ces termes:

« Une pièce d'argent doré, en carré, ou il y a quatre petits clochers d'argent et des chrystallins et perles qui pendent tout autour d'icelle, garnye de pierreries où il y a du christallin et une pinne d'argent dorée, par le dessus, bien ouvrée. »

En 1790 enfin, l'abbé Legros décrit en ces termes, dans son inventaire, ce petit monument :

« Un reliquaire de vermeil, orné de filigrammes de même matière, enrichis de plusieurs pierreries, dont le soubassement porte une plaque qui la couvre en entier comme une table, aux quatre coins de laquelle il y avait autrefois quatre petites tourelles, dont il ne reste plus qu'une entière ; une seconde a perdu sa flèche par le laps du temps (l'ouvrage étant fort ancien et d'un goût gothique) ; les autres manquent. Au milieu de cette plaque s'élève un christal carré et ciselé, qui paraît être du christal de roche ; il est surmonté d'un bouquet de feuilles de chêne et aussi de vermeil dont est toute la matière de ce reliquaire, sous le pied duquel, qui est carré, et sur les quatre faces d'icelui est gravée l'inscription en caractères gothiques. »

Toutes ces citations ne sont pas inutiles : car elles permettent l'identification certaine du reliquaire de Grandmont et du reliquaire de Château-Ponsac, alors que M. Palustre croyait au contraire, que le reliquaire de Grandmont est celui de Saint-Goussaud, que nous allons retrouver plus loin.

1. Migne. *Dict. d'orfévrerie*, col. 852.

Cluny. — Une simple tradition prétend faire remonter jusqu'à saint Louis, l'arrivée au célèbre monastère, de l'Épine vénérée aujourd'hui dans l'église paroissiale de Notre-Dame de Cluny.

Cette légende est si incontestablement acceptée, que Riant (1) n'a pas hésité à écrire que seule, la charte de donation manquait pour la confirmer. Il est une pièce qu'on a négligé de consulter : l'inventaire de 1382 (2) : là, il n'en est fait aucune mention. Au contraire, l'*Inventaire des reliques conservées en l'abbaye de Cluny, dans l'état qu'elles étoient avant le pillage de la dite abbaye par Puysaye* (XVIe s.) (3) contient ce passage :

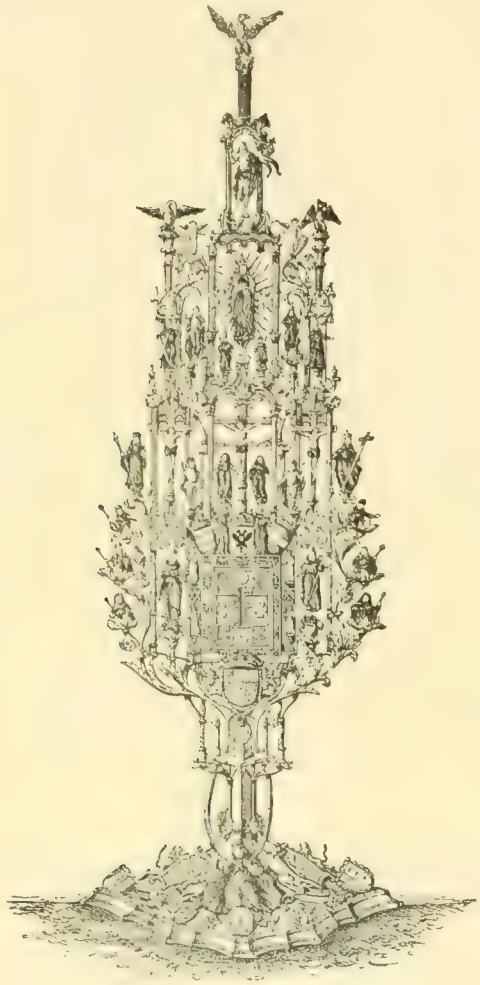
« Art. 23. Une petite cassette portée sur quatre petites tours, dorée, faite en manière d'église, dans laquelle il y a des reliques des courroyes de Notre-Seigneur... de l'éponge dont le Seigneur fut abreuvé...

« Art. 27. Une épine de la Couronne de Notre-Seigneur, tient un ange dans une petite châsse faite en forme d'une petite église et par-dessus il y a un Christ pendant en croix, laquelle est toute d'argent doré (4). »

Et comme ni l'une ni l'autre de ces reliques n'était dans le trésor en 1382, c'est donc qu'elles y sont entrées depuis cette époque.

1. T. I, p. clij.
2. Bennet (A.), *Revue de l'Art chrétien*, 1888, p. 19.
3. Bouché de La Bertilière, *Description historique de l'abbaye, ville, banlieue de Cluny* (manuscrite), t. II, p. 309. (Renseignement communiqué par M. A. Bennet).
4. *Ibid.*, p. 345.

Il y avait une autre source à interroger. M. Bruel était certainement le seul qui pût nous apprendre s'il existait quelque document authentique concernant la sainte Épine de Cluny. Il vient précisément de terminer pour l'impression la collation des



Reliquaire de Donauwörth.

chartes du XIIIe siècle de l'abbaye et il m'écrit qu'il n'a trouvé aucune trace du don que saint Louis aurait fait d'une épine de la sainte Couronne au monastère.

La question paraît donc tranchée ; c'est entre le XVe et le XVIe siècle que l'épine est entrée au Trésor de Cluny.

Donauwörth. — *La Chronique d'Andechs* (1) nous fait connaître le don de l'empereur Maximilien qui offre en 1496 une épine de la Couronne au monastère de l'Heiligen Kreuz de Donauwörth.

M. J. Trober, bibliothécaire du Cassianeums de Donauwörth, veut bien ajouter aux renseignements qui précèdent (2), qu'il existe encore à Donauwörth, une épine donnée en 1442 à l'Heiligen Kreuz, par un greffier de la ville, condamné à mort.

Einsiedeln. — En 1898, le R. P. Odilo Ringholz, O. S. B., a publié dans *Anzeiger für schweizeriche Geschichte* (3) le plus ancien inventaire des reliques du monastère d'Einsiedeln ; il était écrit à la fin d'un évangéliaire du Xe ou du XIe siècle. Nous y trouvons les reliques suivantes du Sauveur :

« *Ad Sanctum Salvatorem.*

« Sancte Crucis. Sancti Michaelis archangeli. De purpura Domini, de vestimentis Domini, de Sepulchro Domini, de præsepe Domini, de Spongia Domini.

« *In Spera* (4).

« De vestimento Domini, de purpura Domini, de corona Christi, de spinea corona, de sudario Domini, de clavibus Domini, de ligno sancte crucis, de capillis Sancte Marie. »

Pour l'épine, nous lisons dans Hemmerlin (5) que le dimanche de Lætare (IVe dimanche de Carême) 1448, trois voleurs brisèrent les serrures du couvent et emportèrent les reliques les plus précieuses jusqu'à deux lieues de Thuricenun (Zurich), où elles furent abandonnées, puis placées

1. Sattler, *Chronik von Andechs*, Donauwörth, 1877, in-8°, p. 67. — Mély (F. de), *Les Reliques de la sainte Couronne d'Épines d'Aix-la-Chapelle et Saint-Denis*, dans la *Revue archéologique*, 1899.

2. Königsdorfer (Célestin), *Geschichte des Klosters zum Heilin-Kreuz in Donauwörth*. t. I, pp. 334, 335, 344.

3. P. 11-16.

4. Pour *Sphera*, = boule.

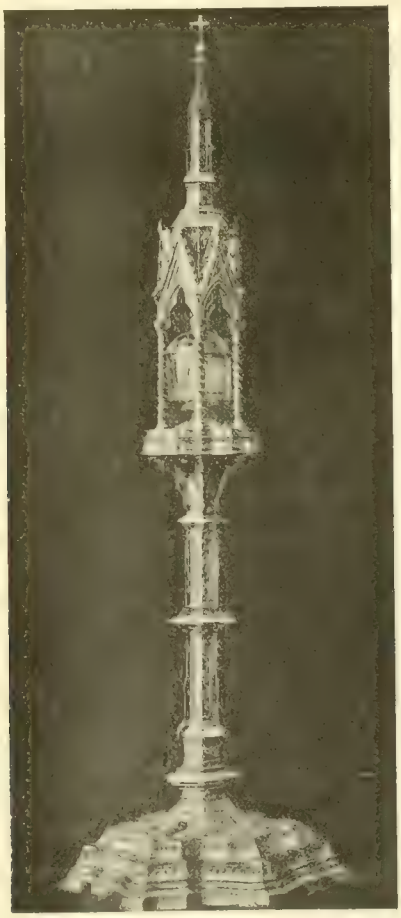
5. Hemmerlin (Félix), *De furto reliquiarum*, Basle, Trechsel, MCCCCXCVI, in-4°.

dans l'église de St-Léonard-hors-les-murs et peu après portées à la cathédrale. Il y avait juste cent ans que les habitants de Zurich avaient enlevé aux moines leurs reliques ; ils les leur avaient rendues à la Sainte Martin MCCCLVIII. Parmi elles, se trouvait, entre tant d'autres, l'épine de la Couronne du Sauveur, *et insuper spina de Corona Domini.* Cette épine est encore exposée à la vénération des fidèles.

FLORENCE. — Richa énumère les quarante-quatre épines des églises de Florence. Une seule relique a une origine connue, comme nous l'avons vu aux épines palestiniennes (1). Celle de la cathédrale, dont nous n'avons pas l'histoire, est dans un reliquaire ancien, qu'il n'est pas sans intérêt de publier : mais nous ne saurions l'accompagner d'aucun document authentique.

F. DE MÉLY.

1. Épines de Jérusalem, Florence.



Reliquaire de la sainte Épine à la cathédrale de Florence.

Mélanges.

Le Mobilier du prieuré de la Haie-aux-Bons-Hommes-lez-Angers.

NOS églises grandes ou petites avaient au moyen âge de riches séries de stalles, des autels à retables, des tapisseries historiées, de magnifiques jubés, des poutres triomphales, à l'entrée des sanctuaires, avec le Christ en croix entre la Vierge et S. Jean. De tout ce mobilier il n'est resté que des débris. Les iconoclastes rageurs du XVIe siècle ont saccagé dans les temples profanés les œuvres artistiques que la piété et le goût de nos pères y avaient entassées. Au XVIIe et au XVIIIe siècle, les théories pseudo-classiques amenèrent les chanoines des cathédrales et des collégiales, les religieux des abbayes et des prieurés à mettre au rebut les belles tapisseries qui représentaient « l'Ancien Testament et le « Nouvel » — « l'Apocalypse de Monsieur « S. Jean » — « l'Hystoire de Jhésus Christ et « de son saint Sacrement ». Les tombeaux et les autels en cuivre émaillé furent vendus à des brocanteurs au poids du métal ; les stalles du XIIIe, du XIVe et du XVe siècle furent brisées comme œuvres barbares. A la place on mit des monuments prétentieux, comme les aimaient les Bernini, les Mansart et les Soufflot. Enfin le vandalisme des sectaires de la Révolution a eu raison de ce que le fanatisme religieux des Huguenots, les idées préconçues ou l'ignorance de l'ancien Régime avaient respecté. Les tapisseries, les beaux vélins « à ymaiges peinctes », les stalles, les chaires de vérité, on en fit sur les places publiques des feux de joie qui flambaient au nom de la Nation émancipée, libre désormais de préjugés.

L'Allemagne et l'Angleterre ont été plus sages. Dans ces pays, les églises conservées par les Catholiques ou usurpées par les partisans de la Réforme n'ont point été ravagées comme les nôtres, elles ont gardé leur ancien mobilier. La cathédrale d'Ulm possède encore, à côté des magnifiques stalles de Styrlin le Vieux, son délicieux « Sacramentshaus » de 1469, ses autels et ses retables de Schöngauer et de Martin Schaffner. Partout en Allemagne, du Nord au Sud, les églises publiques et les oratoires privés gardent à peu près intactes les merveilles que leur a laissées le moyen âge. L'Angleterre est fière de ses stalles de Lincoln ; mais elle en a d'autres et d'aussi belles dans ses cathédrales. Ses églises de campagne, ses chapelles de collèges et de châteaux gardent avec un soin jaloux leurs autels à « rérédos », leurs stalles et leurs tombeaux, toutes les pièces si curieuses de leur vieux mobilier. La Belgique, la Hollande, l'Autriche et les pays Scandinaves n'ont point non plus gaspillé comme à plaisir leur héritage.

Chez nous la banalité niveleuse a mis à la place de ce qui a été détruit des objets d'un goût douteux, des œuvres de pacotille, des misères dorées. Pourtant la France aujourd'hui ne devrait avoir rien à envier aux pays voisins, l'habileté et le goût parfait de ses artistes étaient célèbres dans le passé. Ses huchiers comme ses architectes avaient une réputation européenne et ce qui reste de leurs travaux n'est point fait pour démentir la haute idée qu'on avait d'eux. Les stalles de la Chaise-Dieu et de la cathédrale d'Amiens, celles de St-Benoît-sur-Loire, de St-Claude, de St-Bertrand de Comminges, d'Auch et d'Alby, les débris du mobilier des Ducs de Bourgogne et de Berry, tous les meubles et les panneaux sculptés échoués dans nos musées ou dans les collections particulières, témoignent de la verve et du génie de nos vieux artisans.

Autrefois chacune de nos provinces avait ses traditions, ses écoles d'art. A côté de ses voisines, la Bretagne, la Touraine, la Normandie, l'Anjou faisait belle figure. Ses dynasties comtales et ducales avaient favorisé les arts et semé sur son sol les merveilles de l'architecture. Les gens des métiers, menuisiers, sculpteurs, peintres et tapissiers avaient rempli nos édifices de leurs travaux. Il nous en reste encore de nombreux spécimens sur place ou dans nos musées. Les décrire tous serait long et difficile, nous nous contenterons, dans cet article, de faire connaître

quelques épaves du mobilier de la Haie-aux-Bons-Hommes-lez-Angers. Les lecteurs de la *Revue de l'Art chrétien* se rappelleront peut-être l'église de ce vieux prieuré de l'Ordre de Grandmont dont l'année dernière nous avons décrit les curieuses peintures.

Ce qui nous reste du mobilier de la Haie-aux-Bons-Hommes.

La salle capitulaire de la Haie-aux-Bons-Hommes conservait encore au moment de la Révolution une chaire prieurale magnifique. Dans l'église, on voyait toute une série de stalles avec miséricordes, jouées et parcloses à sujets, une clôture de chœur à jour et un lutrin en bois sculpté. Tout ce curieux mobilier, après la vente de la Haie-aux-Bons-Hommes comme bien national, fut brisé et jeté pêle-mêle au dehors comme un ensemble d'objets sans valeur, bons tout au plus pour le chauffage. Heureusement, après la tourmente révolutionnaire, quelques personnes bien inspirées se sont trouvées pour sauver quelques-uns de ces débris.

De la chaire prieurale, le panneau central seul a été conservé. Après avoir passé par différentes mains, comme un simple bibelot, il fut encastré dans un meuble et aujourd'hui il appartient à Mgr Pasquier, protonotaire apostolique et recteur de l'Université d'Angers.

Une partie des stalles fut transportée à l'église de St-Maurille des Ponts-de-Cé. Voici dans quelles circonstances. « En 1802, nous dit M. l'ar« chitecte Dainville, le Concordat venait d'être « signé, M. Gazeau, qui n'avait pas émigré, est « nommé curé de St-Maurille des Ponts-de-Cé. « A peine installé, il cherche à réparer les désor« dres, les mutilations que son église avait souf« fertes pendant ce temps de crise (la Révolu« tion). Les objets les plus essentiels lui man« quaient, il résolut de se les procurer avec ses « ressources personnelles en recueillant les débris « épars des anciens temples. — M. Gazeau, à cet « effet, se rend à la Haie-aux-Bons-Hommes et « là il trouve entassés dans une cour des grilles, « des autels brisés, des tronçons de colonnes, « des stalles, en un mot ce qui décorait autrefois « la chapelle. Les stalles quoique brisées attirent « son attention, et, sentant la nécessité de s'en « procurer, il en acheta une partie, son église ne « pouvant les contenir toutes, et de là il les fit « transporter aux Ponts-de-Cé. — Ce qu'il nous « est possible d'en voir fait regretter vivement le « reste, surtout cette charmante boiserie à jour « qui séparait le chœur de la nef... — M. Aunil« lon, curé de St-Maurille des Ponts-de-Cé, neveu « de M. Gazeau, qui a préservé ce monument « d'une destruction aussi complète qu'inévitable, « a bien voulu me faire voir en me communi« quant ces détails quelques fragments qui fai« saient partie du haut dossier... (1). » Les stalles que n'avait pu acheter M. le curé de St-Maurille des Ponts-de-Cé servirent à orner l'église d'Avrillé. Elles y restèrent jusque vers 1810, alors elles disparurent, au moment de réparations entreprises aux frais d'une famille de la paroisse. Que sont-elles devenues? Nous l'ignorons, nous n'avons pu recueillir à leur sujet aucun détail précis.

La chaire du prieur.

La chaire prieurale de la Haie-aux-Bons-Hommes devait ressembler beaucoup à celle de la collection du prince Soltikoff dont Viollet-le-Duc nous a donné un si joli croquis dans son *Dictionnaire du Mobilier français*.

Le dossier, la seule partie qui nous reste, est formé d'un curieux dessin à flammes très compliqué, encadré entre des montants et des traverses à moulures peu saillantes. Sous la frise qui nous manque, on avait placé une sorte de galerie aveugle composée de courbes et de contrecourbes agrémentées de trèfles. Le grand compartiment sculpté qu'il domine représente, au-dessus d'une arcature rayonnante, deux écussons inscrits l'un dans l'autre. Le premier est formé de fenestrages et d'ajours trilobés en forme de flammes, comme on en trouve tant à la fin de l'époque gothique. Il renferme des fleurs de lis délicatement fouillées, semblables à celles du coffre décrit par M. Champeau dans *Le Meuble*, t. I, p. 91. Le petit écusson est celui de nos rois, il est timbré d'une couronne fleurdelisée qui déborde de chaque côté. L'une des fleurs de lis des armes de France est presque complètement effacée. Au-dessous du grand écusson, de chaque côté

1. Cf. Lettre de M. Dainville. — *Mém. de la Soc. d'agr., sc. et arts d'Angers*, t. V, 1846.

de la pointe, se trouve un remplissage formé de petits ajours en forme de flammes.

Cette chaire du prieur de la Haie-aux-Bons-Hommes, à en juger par ce qui nous reste, était certainement l'une des plus belles que possédât l'Anjou. On ne pouvait guère lui reprocher autre chose que de manquer un peu de relief, d'être trop plate et d'un dessin trop compliqué. On s'étonnera peut-être de trouver un objet si riche dans un monastère dont la règle était des plus sévères. N'oublions point que le relâchement s'était glissé dans les maisons de l'Ordre de Grandmont, à la veille de la Renaissance, et puis, la chaire était toujours très ornée, partout elle était le symbole de l'autorité. Longtemps elle remplaça le trône à la cour de nos rois. Les chroniques et les inventaires sont remplis à chaque page des expressions suivantes : « quayère royale» « — « chaire Césarée » — « chaire de Maiesté » « — Cf. la chron. de Tournay. — La Prinse et « délivrance du Roy par Moreau de Villefranche» — « Bref et sommaire recueil de ce qui a été fait à l'entrée de Charles IX, à Paris (1). » Dans les abbayes et les prieurés, comme à la cour, la chaire était le symbole de la puissance, de l'autorité. Au Chapitre, l'abbé, le prieur étaient assis sur une « chaire » : les moines n'avaient à leur service que des bancs ou des stalles.

La technique de ce magnifique débris du siège prieural de la Haie-aux-Bons-Hommes est conforme aux vieilles traditions des huchiers de l'époque gothique. Les planches sont embrevées et ajustées à bois franc, sans onglet, entre des montants et des traverses arrangés de même façon. Avant d'être mises en œuvre, elles avaient été desséchées par un long séjour au magasin. Si le panneau s'est contracté après avoir été sculpté, il n'en paraît rien, il s'est rétréci tout d'une pièce, dans toutes ses parties en même temps.

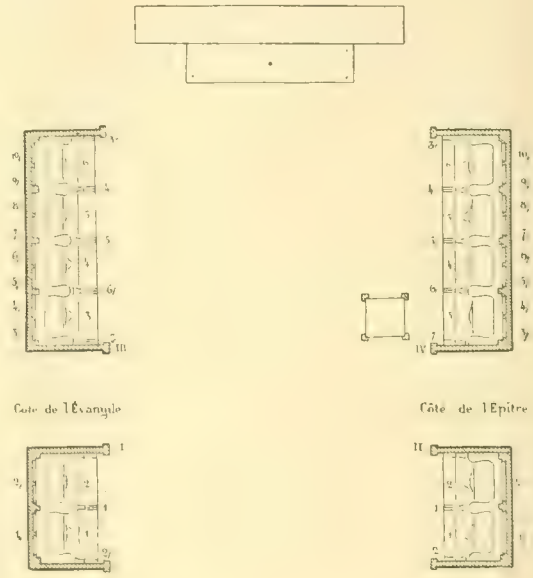
Ce merveilleux spécimen de l'art de nos vieux sculpteurs paraît dater de la deuxième moitié du XVe siècle. Il a coûté sans doute bien du temps et bien de la peine ; mais à cette époque, on n'était point pressé comme aujourd'hui où tout se bâcle à la vapeur, on ne faisait point des objets de pacotille ; on faisait des meubles de bon style et d'une solidité à toute épreuve.

1. Cf. Havard, *Dict. de l'ameublem.*, I, p. 639.

Les stalles de l'église prieurale de la Haie-aux-Bons-Hommes.

(Aujourd'hui à St-Maurille des Ponts-de-Cé-M. I. L.)

LES stalles de la Haie-aux-Bons-Hommes, lorsqu'elles étaient complètes, devaient avoir un dais saillant ou soffite rampante, comme celles de la cathédrale de St-Pol de Léon. Ce qui nous en reste, a été agencé vaille que vaille, au milieu du siècle, sans aucune préoccupation de style. Malgré cela, nous devons savoir gré à M. Gazeau d'avoir trouvé quelque intérêt à ces débris pour lesquels ses contemporains montraient d'ordinaire tant d'indifférence, et de nous avoir conservé des spécimens si curieux du goût et du savoir-faire des gens de nos vieux métiers.



Avant de décrire les miséricordes, les jouées et les parcloses, les personnages des dosserets, les angelots de la soffite nous avons cru qu'il serait bon de donner ci-dessus le plan de la disposition actuelle des stalles, dans l'église St-Maurille des Ponts-de-Cé.

Les miséricordes et les parcloses sont ornées de personnages, d'animaux réels ou chimériques, de feuillages très gracieux : en voici le détail.

Miséricordes.

I° — Côté de l'Évangile. — 1° Un ange à mi-corps, les ailes éployées, tient à deux mains un globe terrestre, avec la croix renversée.

2° — Un éléphant harnaché, porte sur son dos une tour crénelée et donjonnée.

3° — Un aigle tient un oiseau dans ses serres.

4° — Feuilles de chêne.

5° — Un cerf assailli par un chien qui le déchire à belles dents.

6° — Un centaure avec un bouclier.

II° — Côté de l'Épître. — 1° Une femme, « en guise de nonnain velée » (voilée) a la bouche fermée par un cadenas. Le sujet de cette miséricorde est connu de tout le pays angevin sous le nom de « Ste Babille ». Les mauvaises langues racontent que parfois des mères de famille viennent en pèlerinage prier la « Sainte » lorsque leurs enfants tardent à parler. La satire a toujours été en honneur dans notre pays de France : mais elle n'a peut-être jamais été plus universelle ni plus mordante qu'au moyen âge et au XVIe siècle. Elle a revêtu toutes les formes, elle a parlé toutes les langues : la plume, le pinceau, le ciseau ont été autant d'instruments dont elle a usé et abusé. L'imagier inconnu qui ébaucha « Ste Babille » exprimait à sa façon ce que La Fontaine devait si bien dire au XVIIe siècle.

Rien ne pèse tant qu'un secret.
Le porter loin est difficile aux dames.

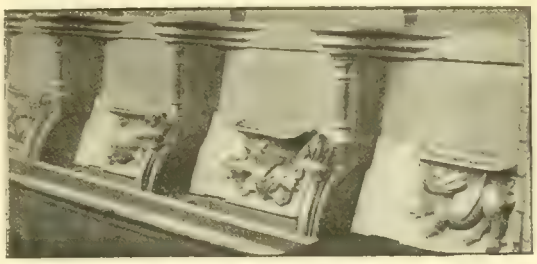
2° — Un homme et une femme dont le corps « desinit in piscem » sont séparés par une branche d'arbre.

3° — Un dragon ailé portant un collier. — Cet animal « moult espoentable » a une gueule de crocodile armée de longues dents. Ses pieds de derrière sont fourchus comme ceux du bœuf, ceux de devant se terminent par des serres à la façon des oiseaux de proie. — Ce sujet est l'un des plus curieux de la série.

4° — Une feuille de chardon avec des fleurs, le tout admirablement fouillé.

5° — Quatre rats sont en train de ronger le globe terrestre que domine la croix.

6° — Un homme couché derrière un feuillage s'empare d'un oiseau.



Parcloses.

I° — Côté de l'Évangile. — 1° — Feuilles de chêne.

2° — Un singe croquant une pomme.

5° — Moine encapuchonné. — Expression curieuse, empreinte d'une grande douleur.

6° — Feuille de chêne.

7° — Feuille de chêne très découpée.

II° — Côté de l'Épître. — 1° — Un moine tenant à la main un chapelet.

2° — Feuillage.

3° — Feuille d'érable.

6° — Un monstre à tête de gargouille vêtu de l'habit monastique et encapuchonné. Il a les pieds nus et les mains jointes.

7° — Feuille de chêne.

8° — Un moine tenant à la main un bâton.

Jouées.

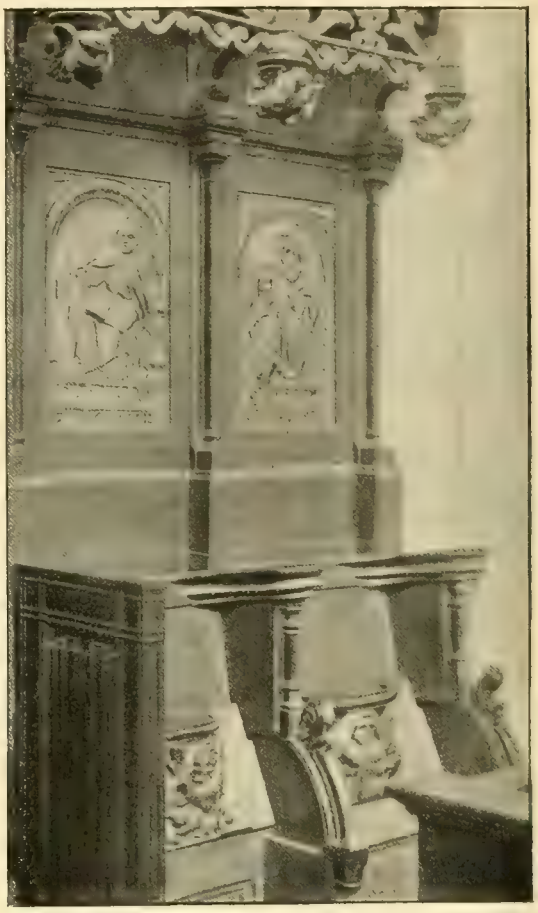
I-II. — Les numéros I et II représentent des parchemins à longs plis, dans un cadre formé de doubles lignes qui se coupent à angle droit. Sur le champ de ces panneaux se trouvent maintenant de jolis ornements Renaissance. Ils servaient peut-être primitivement d'entre-deux aux dosserets des stalles, peut-être aussi faisaient-ils

partie de la merveilleuse clôture de chœur dont M. Dainville parlait dans sa lettre de 1846.

III-IV. — Les numéros III et IV représentent deux femmes, sous des arcades à courbes et contre-courbes agrémentées de griffons et de feuillages Renaissance. L'une de ces femmes — Cf. N° III — représente très probablement la Religion. Elle porte un joyau sur le front et elle est

coiffée de la templette qu'affectionnaient particulièrement les dames du temps de Charles VIII et de Louis XII. Elle est vêtue de la cotte longue et de la surcotte ornée au bas de houppes. Ces deux vêtements taillés en carré à la partie supérieure laissent voir une cuirasse ciselée, à la Romaine qui couvre la poitrine. Cette figure symbolique très gracieuse tient dans ses mains une église à clocher central. Sur ses épaules est jetée une toge à longs plis.

La seconde figure allégorique représente la Justice sous les traits d'une femme casquée, vêtue d'une longue robe par-dessus laquelle se trouve une cuirasse à épaulières et à brassards. Elle tient de la main droite la balance, de la main gauche le glaive, ses attributs ordinaires. Cette figure est moins élégante que la précédente qui rappelle un peu les œuvres de l'école de Tours,



et le faire habituel des disciples de Michel Colombe.

Dosserets.

LES dosserets des stalles de la Haie-aux-Bons-Hommes ont une ornementation Renaissance très chargée. Chacun des panneaux renferme une ou deux arcatures reposant sur des colonnes à torsades comme on les faisait à la fin du XVe s. ou au commencement du XVIe. Les écoinçons, à la partie supérieure, sont garnis de

feuillages, d'arabesques, ou de petits médaillons à personnages. Sur les panneaux à simple arcature sont représentés en ronde bosse les évangélistes avec leurs symboles. Sur les autres, alternent les sybilles et les prophètes entourés de banderoles. A leurs pieds, leurs noms plus ou moins défigurés sont écrits dans des cartouches séparés par un petit sujet, un griffon ou un feuillage.

L'iconographie du moyen âge aimait à faire alterner les sybilles et les prophètes. Les sybilles passaient pour avoir reçu parfois l'inspiration divine. Clément d'Alexandrie, S. Jérôme, Lactance, S. Augustin, S. Jean Chrysostome, leur ont attribué des révélations sur les choses de notre sainte religion, ils les ont appelées prophétesses. Dans le « Dies iræ » le franciscain Thomas de Celano prend à témoin de la vérité de ce qu'il dit David et la Sybille « Teste David cum sibylla ». Les oracles sibyllins écrits en vers ont été publiés, en 1869, par M. Alexandre. Les plus anciens ne remontent qu'au Ier et au IIe siècle de Jésus-Christ. — Sur les dosserets des stalles de la Haie-aux-Bons-Hommes chacune des sibylles porte l'emblème caractéristique des révélations qu'on lui attribue.

Voici maintenant comment sont disposés aujourd'hui évangélistes, prophètes et sibylles sous leurs arcatures romanes.

I. Côté de l'Évangile.

1° — « S. Marc. » — S. Marc assis, la tête nue, écrit les révélations divines. Le lion qui le symbolise grimpe sur ses genoux.

2° — « S. Macé (Mathieu) évangéliste. » S. Mathieu, assis, lui aussi, transcrit sur un livre ouvert sur ses genoux la parole de Dieu contenue dans un livre que lui présente un ange.

3° — « Sibille Cumaie. » La sibylle de Cymes (Asie Mineure) est représentée les yeux bandés, comme on voit la Synagogue dans les tableaux et les sculptures du moyen âge. Elle tient à la main un berceau. « La nativité prédisait de Jhésus-Christ souverain prophète. »

4° — « Prophète David roi. » Le roi psalmiste, très gracieusement drapé dans ses amples vêtements, porte la couronne royale et s'appuie de la main gauche sur sa harpe.

5° — « Sibille Erichée. » Vêtue à la grecque, la sibylle Érythrée tient de la main droite la longue queue de son « peplum ». De la main gauche elle présente une fleur, emblème de la virginité de Marie « ante et post partum ».

6° — « Pfette Ézéchiel. » Le prophète Ézéchiel, dont la pose est très naturelle et très élégante, tient de la main droite une banderole sur laquelle sont écrites ses prophéties.

7° — « Sibille Perse. » La sibylle Perse porte la robe et le surcot à larges manches. Elle tient de la main gauche une lanterne, image de Jésus, lumière du monde ; mais lumière cachée encore, qu'on ne peut apercevoir qu'à travers un voile.

8° — « Prophète Osée ». Le saint homme a la tête couverte du voile juif. Son habit a de larges revers.

9° — « Sibille Cumaine. » La sibylle de Cumes, qui rappelle les statues gréco-romaines, porte un globe sur un linge, pour montrer qu'elle a prédit la fin du monde.

10° — « Prophète Daniel. » Le prophète Daniel est représenté sous les traits d'un jeune homme imberbe à longue chevelure. Il porte par-dessus sa robe un grand manteau agrafé sur la poitrine.

II. — Côté de l'Épître.

1° — « S. Jehan Évangéliste. » — S. Jean est assis, le livre de son évangile ouvert sur ses genoux, il tient à la main un style, et près de lui, sur un rocher, on voit l'aigle qui symbolise ses écrits.

2° — « S. Luc évangéliste. » S. Luc a sur ses genoux une large banderole, il taille le roseau dont il se sert pour écrire la parole de Dieu. A ses pieds est couché le bœuf ailé.

3° — « Sibille Libique. » La prophétesse est habillée à la grecque, et de longues mèches de cheveux encadrent son visage. Elle porte un cierge allumé dont la forme rappelle beaucoup ceux que tiennent à la main les diacres dans le retable de la Messe de S. Grégoire, à l'église Ste-Catherine de Lübeck. Ce cierge indique que la sibylle a annoncé la venue de Notre-Seigneur non plus d'une façon vague, obscure ; mais en faisant connaître sa génération divine, en lui donnant le nom de Dieu.

4° — « Prophète Jérémie. » Le saint vieillard a la tête couverte d'un capuchon et il a par-dessus sa robe, serrée à la ceinture, un long manteau. Il tient la banderole de ses révélations et s'appuie sur un bâton.

5° — « St Pierre Apostre. » Le chef du collège apostolique, drapé dans ses amples vêtements, tient de la main droite une clef, de la main gauche le livre qui contient les enseignements divins.

6° — « Ecclesia XPISTI. » L'Église est représentée sous les traits d'une femme couronnée dont les épaules sont couvertes d'un long manteau. Elle tient de la main droite une croix très élégante, de la main gauche un livre sur le plat duquel se trouve le Christ en croix, entre la Ste Vierge et S. Jean.

7° — « Prophète Jonas. » Le saint homme, enveloppé d'un grand manteau et la tête couverte, écrit ses prophéties sur un long phylactère.

8° — « Sibille Hellesponine. » La sibylle Hellespontine est représentée par une vieille femme dont la tête est couverte d'un voile. Elle s'appuie d'une façon très naturelle sur une « croix de Passion ». Elle avait prédit quelques-unes des circonstances qui devaient accompagner la mort de N.-S.

9° — « Prophète Malachie. » Le prophète Malachie, dont la tête est couverte du bonnet juif,

laisse voir par-dessous son manteau une surcotte dont le bas est très orné.

10° — « Sibille Frigée. » La sibylle Phrygée tient une croix de la main gauche. Elle a la tête couverte d'une sorte de turban et porte par-dessus sa robe un long manteau. Elle a une croix comme attribut parce que, d'après la tradition, elle a annoncé aux habitants d'Ancyre la victoire de l'Homme-Dieu sur la mort et le monde et sa glorieuse résurrection.

Du dais, qui primitivement recouvrait le dosseret des stalles, il ne nous reste que quelques débris des angelots représentés à mi-corps, les ailes éployées. Les uns portent les attributs de la Passion, la lance, la colonne de la flagellation, le fouet et les cordes, le roseau et l'éponge, la bourse aux trente deniers, la couronne d'épines, la sainte face. D'autres ont entre les mains un oliphant, un listel, une flûte, un biniou. Ces petits angelots, qui servaient de culs de lampe, rappellent tout à fait comme facture les sujets des miséricordes et des parcloses.

Le lutrin.

L'ÉGLISE de St-Maurille des Ponts-de-Cé possède encore une autre épave de la Haie aux-Bons-Hommes, c'est le lutrin de l'église prieurale. Il date très probablement de la fin du XVIe s. Comme les grands lutrins de la période ogivale, il se compose d'un aigle aux ailes éployées, porté sur un trépied, orné de feuillages, de guirlandes et d'un écusson qui nous semble celui de la famille de Quatrebarbes (1). Les lutrins à aigles du moyen âge et de la Renaissance sont encore très nombreux aujourd'hui dans les églises et les musées de la Belgique, de l'Allemagne et de l'Angleterre. On les faisait en bois et surtout en cuivre. « Il était d'usage, au XIIIe s., nous dit Durand, évêque de Mende, de lire l'Évangile sur l'aigle, conformément à ces paroles du psaume XVII : « Il a volé sur les ailes des vents. » — Cf. Rationale divinorum officiorum. — Liv. IV. — c. 24, n° 20. — L'aigle figurait la rapidité de la propagation de la parole divine. On cessa de bonne heure de lire l'Évangile sur le lutrin-aigle, et ce meuble dans les églises servit à porter le vespéral et le graduel.

1. « D'argent, à la bande de sable, accompagnée de deux cotices de même. »

A St-Maurille des Ponts-de-Cé on a cloué sur les ailes de l'aigle un merveilleux débris d'une jolie galerie qui servait probablement de couronnement au dais des stalles. Au centre, se trouve un ornement avec parties pleines et découpées, ornées d'une rose ou d'un quatre-feuille. « Ce genre de « décoration qui offre tour à tour dans le caprice « réglé de ses linéaments, des ajourés et des em- « pâtements fleuris, nous semble avoir eu son « inspiration première dans les spiraux ou gira- « toires qui figurent dans les peintures celtico- « scandinaves des VIIIe et IXe s. » — — Cf. Racinet, *L'ornement polychrome.*— Je ne sais si M. Racinet a trouvé la vraie raison de pareils ornements ; en tout cas, ce qui nous reste de cette galerie à jour est merveilleux de grâce et de délicatesse.

Technique des stalles.

LES stalles de la Haie-aux-Bons-Hommes dont nous avons analysé les débris nous semblent avoir été faites au temps de Louis XII. Les planches qui les composent, comme celles de la chaire prieurale, sont encore embrevées et agencées à bois franc, suivant la méthode de nos vieux huchiers gothiques. Les miséricordes, les parcloses ont des sculptures fort curieuses. L'artiste qui les a faites est encore de l'école du XVe s. Il a été très personnel dans le choix de ses sujets. Doué d'une imagination vive, très fertile en invention, il a su diriger son ciseau avec souplesse et grande sûreté de main. Il a montré dans tout son travail une verve et un savoir faire étonnants.— Ste Babille, le dragon, l'aigle et l'oiseau, les rats qui dévorent le monde sont dignes de figurer à côté des œuvres les plus célèbres dans le genre que nous ait léguées le XVe siècle. — Déjà cependant dans tous les ornements des miséricordes et des pourtours on sent moins de nerf; moins de vigueur qu'au XVe s. les figures ont des traits plus amollis, moins énergiques, les feuillages sont moins profondément fouillés, les pointes déjà très arrondies annoncent le XVIe s.

Les deux figures de la Religion et de la Justice, qui ornent les jouées des stalles, respirent dans leur ensemble un souffle d'humanisme qui s'accorde parfaitement avec le sentiment des contemporains de Louis XII et d'Anne de Bre-

tagne; mais l'allure générale est restée gothique. On dirait des œuvres de l'école de Tours, on y trouve quelque chose qui rappelle les procédés des disciples de Michel Colombe.

Les dosserets nous semblent de quelques années postérieurs aux stalles elles-mêmes. L'artiste qui ébaucha les miséricordes, les parcloses et les jouées était encore tout imbu des traditions et des procédés des écoles gothiques. Celui qui sculpta les prophètes et les sibylles était déjà un homme de la Renaissance, un ami des Grecs et des Latins. Il avait étudié les « styles antiques » et il donna à ses personnages des poses plastiques inspirées de la statuaire gréco-romaine.

Les sibylles portent la « stola » qui forme de nombreux plis à la ceinture, et par-dessus, la « palle », sorte de manteau très ample. Elles sont drapées à la façon des matrones romaines. Leur coiffure est variée, tantôt grecque, tantôt gothique. — Les prophètes sont vêtus de larges robes et de grands manteaux, comme les saints aux portes de nos cathédrales.

En général prophètes et sibylles sont traités avec grand soin. Les figures sont finement sculptées, très expressives et très variées. On ne pourrait guère reprocher à tous ces personnages que d'être un peu courts, un peu épais. Les plis des vêtements, les détails de l'ornementation des dosserets, tout ce travail dénote une époque de transition où les gens des métiers commencent à abandonner les traditions gothiques pour se lancer à la suite des grécaniseurs et des latiniseurs dans les voies de l'antiquité classique.

Quel est l'auteur de ces dosserets de la Haie-aux-Bons-Hommes? Nous n'en savons rien. C'est peut-être un artiste angevin. Il y avait à Angers, au début du XVIe s., un maître menuisier célèbre, qui appartenait à la nouvelle école, Jehan Audusson. Il sculpta en 1518 des sièges qui furent placés dans le chœur de l'église St-Pierre d'Angers, derrière le maître-autel.

Conclusion.

AMIS lecteurs, nous avons cru qu'il était bon de publier ces débris du mobilier du vieux prieuré de la Haie-aux-Bons-Hommes. Quelques-uns des morceaux que nous vous avons présentés, le panneau de la chaire prieurale, les miséricordes des stalles, la galerie du lutrin, sont fort intéressants. Ils prouvent une fois de plus qu'au temps de Louis XII, le vieil art français vivait toujours. « Il était, nous dit très bien M. Gonse, « il était doué une force vitale assez généreuse « pour assurer la continuité d'une conception « d'art exclusivement nationale découlant logi- « quement du vieux fonds gothique... et n'ayant « besoin d'aucune ingérence étrangère. La période « qui correspond à la fin du règne de Charles « VIII et au règne de Louis XII n'étant pas une « époque de sénilité, d'affaissement et de déca- « dence, les sources appauvries du génie français « n'avaient point besoin de l'afflux d'un sang nou- « veau sous peine de disparition lente. Ceux qui « parlaient de la sorte méconnaissaient l'énergie « foncière de notre race, ils ignoraient ou fei- « gnaient d'ignorer les témoignages qu'elle en « avait fournis avec une surabondance magni- « fique... Nous étions assez forts pour nous passer « des secours de l'Italie : bien au contraire, son in- « tervention et avec elle celle de l'antiquité a été « plus nuisible qu'utile, aussi bien pour la France « que pour les Flandres et l'Allemagne, elle a ir- « réparablement détourné le cours historique des « choses en nous rejetant sous le joug de l'anti- « quité classique. »

Timothée L. HOUDEBINE,
p^tre, prof. d'histoire.

Notes sur la formule Christus Rex.

IL m'a paru qu'il convenait, pour l'étude des médailles du Christ à inscription hébraïque, de rechercher quel a été l'emploi de la formule *Christus rex venit in pace* (1). *Deus homo factus est ;* il importe notamment, à un haut degré, de savoir dans quelle période cette formule a été plus particulièrement en faveur. Voici, classés dans l'ordre chronologique approximatif, les exemples que j'ai pu en recueillir, sans faire pour cela des recherches spéciales, qui exigeraient beaucoup de temps.

1. Écu d'or de Louis d'Anjou, légende du

1. La conjonction *ET* qui se trouve ici, sur ma médaille à l'effigie du Christ, est tout-à-fait exceptionnelle.

revers (F. Poey d'Avant, *Monnaies féodales de France*, t. II, p. 331, n° 4042 ; pl. XCI, fig. 10 ; Dr E. Poncet, *Revue numism.*, 1891, p. 475). Poey d'Avant donnait cet écu à Louis Ier (1382-1384) ; mais Carpentin (*Rev. num.*, 1860, p. 49) l'attribue à Louis II (1387-1471), ce qui me paraît plus probable. La monnaie pourrait donc n'être que du XVe siècle.

2. Cloche de Saumanes (Vaucluse) 1400. (Blavignac, *La cloche*, p. 307).

3. Deux cloches à Souvigny (Allier), attribuées aux premières années du XVe siècle. (*Congrès archéologique* de Moulins, 1854, p. 129.) — Cf. 5.

4. Cloche de l'ancien prieuré de La Plain, en Limousin, du XVe siècle. (Blavignac, *o. c.*, p. 377.)

5. Cloche du monastère de Souvigny (Allier), 1408. (Dr Billon, *Campanologie*, p. 36, d'apr. *Bulletin monumental*, 1856.)

6. Bourdon de l'horloge d'Aix, 1410. (Dom E. A. Roulin, *Rev. de l'Art chrét.*, 1895, p. 63, note 3, d'apr. *Bull. monum*, 1863, p. 742.)

7. Cloche à Perpignan, 1418. (Billon, *Campanologie*, p. 148.)

8. Cloche à Montbolo (Roussillon), 1452. (*Bull. archéol. du Comité des travaux hist.*, 1893, p. 364.)

9. Cloche de 1459. (Cte R. de Toulouse-Lautrec, *Les cloches dans le Haut-Comminges*, extr. du *Bull. monum.*, 1863, p. 8-9, note : d'après le marquis de Castellane et sans indication de localité.)

10. Cloche de Dampniat (Corrèze), 1478. (V. ma brochure : *Les anciennes cloches de Saugues*, p. 11 ; d'apr. une communication de M. Ernest Rupin.)

11. Cloche de Four (Isère), 1495. (Gustave Vallier, *Inscriptions campanaires du départ. de l'Isère*, 1886, p. 10.)

12. Écu de Michel-Antoine, marquis de Saluces, 1504-1528 (J.-A. Blanchet, *Le livre du changeur Duhamel*, dans la *Revue numism.*, 1891, p. 176.)

13. Cloche d'horloge à Saragosse (Espagne), 1508. (*Revue de l'Art chrétien*, 1895, p. 63 ; cf. 1893, p. 81.) Sur cette cloche, destinée à marquer le temps, nous voyons la formule s'amplifier par l'introduction, après la première proposition, de *ex Maria Virgine*, et par la finale : *et benedicta hora in qua natus est.*

14. Cloche de Saint-Hilaire-du-Rosier (Isère), 1515 (G. Vallier, *o. c.*, p. 18.)

15. Médaille du pape Jules II (1503-1513) à l'effigie du Christ, plusieurs fois citée à propos des médailles à légende hébraïque, mais sans que j'en aie vu une description suffisante. Au revers, elle porte, paraît-il, ces seuls mots, sur deux lignes : *Messias Rex, Venit in pace.* (Le *Novissimum organon*, 1900, p. 270.) Elle offre donc seulement la première proposition, qu'ailleurs je n'ai jamais rencontrée isolée, avec le remplacement de *Christus* par son équivalent *Messias*, correspondant exactement à l'hébreu.

16. Cloche de l'église Saint-Sauveur à Castel-Sarrazin (Tarn-et-Garonne), 1591. (Cte R. de Toulouse-Lautrec, *o. c.*, p. 9, note ; cf. *Bull. monum.*, 1894, p. 340.)

17. Oraison donnée par un livre d'heures du XVIe siècle, pour « bénéficier des vertus de la croix (reliques) » et se rattachant à une apparition que Charlemagne aurait eue, à Constantinople, de l'ange Gabriel. Notre formule, entrecoupée de deux croix après *Christus* et *pace*, et suivie d'une autre croix, sert de commencement à cette curieuse pièce, composée en bonne partie de dénominations ou qualifications divines, ayant toutes, ainsi disposées, un caractère talismanique. (Mgr X. Barbier de Montault, *Œuvres*, t. VII, p. 350.)

18. Médailles et médaillons à l'effigie du Christ offrant, au revers, une inscription hébraïque qui traduit, d'une manière défectueuse, la même formule. Ces petits monuments numismatiques, signalés en assez grand nombre depuis dix-huit mois, paraissent appartenir à la seconde partie du XVIe siècle et à la première du suivant.

19. Cloche de Saint-Julien de Gracapou (Haute-Garonne), XVIe siècle. (Baron de Rivières, *Bul. monum.*, 1894, p. 340.)

20. Cloche de la cathédrale de Saint-Lizier (Ariège), 1625. (Bon de Rivières, *Bull. monum.*, 1888, p. 247.)

21. Cloche du beffroi de Strasbourg (Alsace), 1643. (Blavignac, *o. c.*, p. 170.)

22. Cloche de Monestiès (Tarn), 1636. (Baron de Rivières, *Bull. monum.*, 1894, p. 341.)

23. Grosse cloche de l'église, autrefois abbatiale, de Saint-Paul-Serge à Narbonne (Aude), 1666. (Baron de Rivières, *Cloches et clochettes*,

extr. du *Bull. de la Soc. archéol. de Tarn-et-Garonne*, 1885, p. 6.)

24. Cloche de l'église Saint-Martin des Monts, à Rome, 1714. (Mgr X. Barbier de Montault, *Traité pratique de la construction... des églises*, t. I, p. 348.) Après *rex*, se trouve le mot *gloriae*, sur lequel je vais avoir à revenir.

25. Enfin, l'on rencontre assez souvent des médailles de dévotion, aux revers variés, qui au droit représentent le Crucifix avec une longue inscription ; cette inscription, occupant tout le champ, réunit plusieurs formules, en tête desquelles figurent le nom de IESVS, puis le texte qui nous intéresse, avec le mot *gloriae* après *Rex*. J'ai signalé deux de ces médailles dans ma brochure *Les anciennes cloches de Saugues* (1890, p. 13-14); je pourrais aujourd'hui en citer un plus grand nombre. Ces médailles m'ont paru pouvoir être classées au commencement du XVIIIe siècle. Voici le texte complet, sur lequel il convient d'appeler l'attention (1) : *Jesus.— Christus rex gloriæ venit in pace. Deus homo factus est. — Et Verbum caro factum est* (2). — *Xps vincit, Xps regnat, Xps imperat, Xps ab omni malo nos defendat* (3).

L'introduction du mot *gloriæ*, dans le premier texte, semble indiquer la fusion, à cette époque, de deux formules auparavant distinctes : celle que nous étudions et celle-ci, très voisine de sa première partie, mais que je crois plus ancienne : *O Christe, Rex gloriæ, veni cum pace.* De prime abord, les deux textes paraissent fort semblables; mais, tandis que *Christus Rex...* est toujours suivi de *Deus homo...*, la formule *O Christe* ne l'est jamais. De plus, le mot *gloriæ* y indique une idée tout à fait particulière : le *Roi de Gloire* est une invocation qui a eu, au moyen âge, une très grande importance : il faut en rechercher l'origine dans l'Ancien Testament, puis la suivre dans le Nouveau, dans la liturgie, notamment à l'office, autrefois si solennel et si populaire, des Rameaux et à celui de Pâques, enfin dans le folklore, où son rôle est considérable.

Si l'on examine attentivement les formules inscrites sur les médailles que je viens de rappeler, on acquiert bien vite la conviction que chacune d'elles était un préservatif contre tous les maux et très spécialement contre les orages : leur réunion devait donc avoir, pour cet objet, une vertu extraordinaire.

Oubliée de nos jours, du moins à ce que j'en puis savoir, cette formule complexe était connue encore dans la première partie du XIXe siècle. En effet, mon regretté confrère M. Jules Rouyer, le savant numismate et bibliophile, m'a signalé, il y a quelque dix ans, un charmant petit volume intitulé : *Heures dédiées aux demoiselles ;* Limoges, chez Barbou, imprimeur-libraire ; petit in-16, sans date, mais dont la *Table du temps et des fêtes mobiles* va de 1832 à 1845. Or, on y trouve cette oraison, qui ne saurait être qu'une traduction un peu libre de notre texte ; j'en souligne les parties qui reproduisent le plus exactement le latin; il sera facile de se rendre compte que le reste est uniquement de la paraphrase : *Jésus-Christ* (1), *le Roi de gloire, est venu apporter la paix* sur la terre ; un *Dieu s'est fait homme, et le Verbe s'est fait chair* (2) ; Jésus-*Christ* est ressuscité *victorieux* et *triomphant ; tout* dans les cieux, dans les airs, sur la terre et dans les enfers, reconnaît sa puissance, et *est soumis* à ses lois et *à son empire* (3). — *Prions ce divin Sauveur de nous préserver du tonnerre* (4). — Ainsi soit-il.

On voit que cette traduction rapporte la formule à son but le plus caractérisé, la préservation contre l'orage. Mais ce qui est particulièrement curieux, c'est le titre de cette pièce :

1. Je sépare par un trait les différentes formules.

2. Sur cette formule, v. E. Le Blant, *Le premier chapitre de saint Jean*, 1894, p. 6 ; le même, *Revue numismatique*, 1894, p. 185 ; etc.

3. Sur cette formule, v. *Les anciennes cloches de Saugues*, pages 28-38.

1. C'est à tort que, dans cette réunion de formules différentes, le traducteur a conjoint les deux mots *Jésus Christ*. Le second rentre dans la formule qui suit. Le premier, par conséquent de la dévotion au saint Nom de Jésus établie au XVe siècle, se plaçait très fréquemment en avant des formules inscrites sur les monuments du culte. — Sur le saint Nom de Jésus v. *Les anciennes cloches de Saugues*, pp. 59-67, et le savant travail de M. Jules Rouyer, *Le Nom de Jésus employé comme type sur les monuments numismatiques du XVe siècle*, extr. de la *Revue belge de numismatique*, 1896.

2. Le traducteur a réuni ici dans une seule phrase, deux textes, de sens très conformes, mais qui, dans les formules, sont absolument distincts. Le premier, *Deus homo factus est*, constitue la seconde partie, intégrante, de la formule *Christus rex;* le second, *Et Verbum caro factum est*, tiré du fameux Prologue du quatrième Évangile (Joan., I, 14), existe fréquemment sur les cloches ; mais, sans doute à cause même de sa ressemblance avec le précédent, il n'en a été anciennement, que je sache, jamais rapproché.

3. Cette proposition, particulièrement paraphrasée, rend évidemment le troisième membre de la formule *Christus vincit*, c'est-à-dire: *Christus imperat.*

4. Ce passage répond, sans nulle contestation possible, à l'annexe de la même formule, annexe qui paraît dater du XVe siècle : *Christus ab omni malo nos defendat ;* l'ensemble des périls indiqués par *omni malo* est restreint à l'objet le plus caractéristique : l'orage.

« Oraison contre le tonnerre, *composée par le pape Urbain* V (1). » Quelle est la valeur de cette indication ? « Les *Heures dédiées aux Demoiselles*, m'écrivait M. Rouyer, ne sont pas un livre de savant ; raison de plus pour qu'on n'y ait pas inventé l'attribution, à Urbain V, de la *mosaïque* dont il s'agit. » Évidemment, celui qui a composé le petit livre a dû accepter une tradition, prendre ailleurs l'affirmation qu'il relate. Mais, que peut-il y avoir de vrai dans cette opinion ? C'est ce qu'il serait intéressant de pouvoir déterminer. En tous cas, je ne pense pas que l'introduction du mot *gloriæ* dans une formule à laquelle il n'appartenait point primitivement, soit de beaucoup antérieure au XVIIIe siècle.

Une autre question très importante, c'est celle de l'origine de la formule particulière dont nous nous occupons. La seconde proposition, *Deus homo factus est*, paraît empruntée au *Credo* dit *de Nicée* (2) ; au contraire, la première partie ne se trouve, que je sache, ni dans la liturgie, ni dans l'Écriture sainte, où l'on rencontre quelques passages assez analogues, mais non tout à fait conformes (*Luc.*, XIX, 38, etc.). Par qui ce texte a-t-il été composé et à qui doit-on la formule où, à ce texte, est joint le fragment du *Credo ?*

Quoi que l'on puisse en décider et si peu nombreux que soient les exemples de cette formule qu'il m'a été donné de recueillir récemment, il me paraît permis de proposer quelques conclusions ; je me bornerai actuellement aux deux suivantes :

1. Cette formule doit être antérieure au XVe siècle, mais c'est en ce siècle et au suivant qu'elle paraît avoir été très en faveur.

2. Comme presque toutes les inscriptions que l'on trouve sur les anciennes cloches et comme celles que j'ai signalées sur des médailles, la formule dont il s'agit était incontestablement un préservatif contre les maléfices des démons et plus spécialement contre les orages. Ce caractère lui a, du reste, été reconnu ici même, il y a cinq ans, par Dom E.-A. Roulin, relativement à la cloche de Saragosse (*Revue de l'Art chrétien*, 1895, p. 63-64) : « Cette belle formule du « Christ-Roi « venant dans la paix et se faisant homme » était, dit-il, une de celles qu'on employait contre l'orage ; elle dénote cette intelligence des choses religieuses qui caractérisait encore la foi aux époques du moyen âge. » Cette inscription, ajoute-t-il plus loin, « commémore les mystères incomparables de l'Incarnation et de la Naissance du Verbe » : elle « rappelle que le REX PACIFICVS, venu sur la terre pour apporter la paix aux hommes de bonne volonté, est le maître de toutes les puissances de l'air, et peut seul donner aux cloches la vertu surnaturelle de dissiper la grêle dévastatrice, le tonnerre, la foudre et les orages. Telle est, en effet, la vertu que la sainte Église demande au ciel dans sa liturgie, quand elle bénit ces auxiliaires du culté sacré. »

Il me paraît impossible que cette formule ait été mal traduite en hébreu à l'usage de Juifs convertis (1). Les médailles où on la rencontre, peu importe en quelle langue, étaient destinées à de fervents catholiques, pour les protéger contre les puissances malfaisantes.

Léon GERMAIN,
de Maidy.

1er mai 1900.

1. Pape de 1362 à 1370.

2. Le mot *Deus* ne s'y trouve pas exactement ; il est question de Jésus-Christ.

1. Ils n'auraient pu accepter ce texte incorrect et non scripturaire : pour eux, on eût évidemment choisi une prophétie messianique, sans doute une allusion à la filiation davidique.

2. Dans la *Bibliothèque vaticane*, aux *Ivoires* et dans le tome II des *Œuvres complètes*.

Le verre doré de Genève.

LES musées sont remplis, autant que les collections particulières, d'objets auxquels peut s'appliquer ce triple qualificatif : *faux*, *suspect*, *frelaté*. Il appartient aux archéologues consciencieux de démasquer cet état de choses qui ne peut durer davantage, car, sciemment ou non, il tend à tromper le public qu'on ne saurait jamais trop éclairer, vu qu'il n'a pas le loisir ni la facilité d'étudier et qu'il accepte les opinions toutes faites, sans discussion ni contrôle.

Les établissements publics, en France et à l'étranger, ne sont pas malheureusement à l'abri de ces supercheries trop fréquentes. Je les ai constatées au Musée chrétien du Vatican (2) et, photographies en main, je montrais à Alfred Darcel, qui n'hésita pas à en convenir, que le Musée de Cluny possédait des ivoires similaires,

absolument apocryphes. A Poitiers, le Musée de Chièvres se signale entre tous par la prodigieuse quantité d'objets fabriqués qu'il recèle.

Didron, dans les *Annales archéologiques*, a mené une vigoureuse campagne contre les apocryphes de l'art. Faisons de même, sans reculer et sans nous arrêter à des considérations extrinsèques ou personnelles. Le faux doit être éliminé, supprimé résolûment ; qu'il n'en reste plus trace, car il est une honte pour qui l'accepte et le garde comme pour qui le fabrique. Le suspect sera tenu à l'écart jusqu'à plus ample informé ; il y a inconvénient réel à mettre en évidence des pièces dont on doute scientifiquement. Le frelaté contient deux parties distinctes : une bonne et ancienne, une mauvaise et moderne ; c'est cette dernière dont il importe de se débarrasser, car elle altère notablement l'objet qui, par lui-même étant un document, ne souffre pas de modification de nature à en changer l'aspect ou la signification.

J'ai dit nettement, dans la *Revue de l'Art chrétien*, en 1895, ma façon de penser sur un verre doré du musée Fol, à Genève. Le directeur actuel, M. Mayor, s'est empressé de répondre à mon article par la lettre suivante, qui me met désormais fort à l'aise : elle prouve, de la part de son auteur, à la fois de la sagacité, du bon sens et un grand amour de la vérité.

« Monseigneur, je vous remercie de l'intérêt que vous portez à notre modeste musée et je vous suis très reconnaissant de signaler les défectuosités du Catalogue. Hélas! Il fourmille, ce catalogue, d'énormités de tout genre et je m'efforce, depuis que j'ai été nommé conservateur, de classer à nouveau, plus scientifiquement, les différentes séries, celles, entre autres, des pierres gravées et des bronzes. Il y a bien à faire; j'aurais besoin du secours de quelques archéologues compétents — il n'y en a point ici — pour m'aider à déterminer ce qui est authentique et ce qui ne l'est pas. Cette dernière catégorie est très bien représentée malheureusement ; ce brave M. Fol se laissait facilement duper, à ce qu'il me semble, et ses publications sont très légèrement faites. Il y a cependant au musée de bonnes choses que j'arriverai un jour, j'espère, à séparer du reste.

« Quant au verre doré auquel vous consacrez une notice, le dessin en est peu fidèle. On peut assez bien discerner, sur l'original, des signes suffisamment caractéristiques pour reconnaître SS. Pierre et Paul. Mais l'authenticité est, en effet, des plus contestables. Je vous envoie cet objet, en vous priant de me le retourner avec votre avis définitif ; je ne crois pas, du reste, que l'examen de la pièce soit de nature à vous faire changer d'opinion. Ce travail de dorure, pauvre et sans art, ces grattages hésitants me semblent être l'œuvre d'un faussaire. »

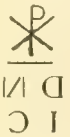
M. Mayor, pour mieux me mettre à même de donner une opinion motivée, m'a adressé le médaillon de verre, que j'ai très scrupuleusement étudié à la loupe. Voici les observations que l'objet me suggère.

Le médaillon offre un diamètre de 0,034^{m}. Le fond est blanc laiteux, avec décoration en or. Il est entouré d'un cercle en relief bleu clair.

A première vue, le sujet est confus ; mais, en plaçant le verre à la lumière, on distingue parfaitement par transparence.

Les deux figures de S. Pierre et de S. Paul sont superposées et regardent à gauche, la droite du spectateur. La première, S. Pierre, est beaucoup plus petite, à cheveux et barbe plutôt courts, mais fournis. La seconde, plus forte et très proéminente, annonce la calvitie au front, et la barbe est épaisse et longue, sans cependant être taillée en pointe. Au-dessus de chacune d'elles est posé un nimbe, en ellipse et strié. Les lumières sont obtenues par un enlevage à la pointe d'aiguille.

En regard et en écriture rétrograde :



Plusieurs particularités très précises me font suspecter ce médaillon ; j'irai même jusqu'à l'arguer de faux.

D'abord, le bourrelet en relief est insolite, car toute la surface de la patène (1) doit être plate et le médaillon y est inséré sans inégalité de plan: le contraire eût été aussi disgracieux qu'incommode.

1. Le comm. de Rossi a démontré, d'une façon très plausible, d'après le plateau de verre subsistant à Cologne, que les petits médaillons, actuellement dispersés, proviennent de patènes liturgiques.

Puis, l'on remarque sur les patènes ou fragments de patènes que le champ est blanc, mais bleu celui des médaillons incrustés. Ici, c'est l'inverse.

La dorure se trouve alors entre deux verres, pour qu'elle ne s'altère pas. A Genève, elle est appliquée à la surface extérieure.

Le procédé du grattage pour obtenir des lumières ou parties claires est emprunté à la technique des vitraux et des émaux et non à celle des verres dorés, qui n'offrent rien de semblable.

Le nimbe sous la forme elliptique, appartient en propre à la Renaissance : les premiers nimbes ressemblent à des disques pleins et encadrent parfaitement la tête dont ils sont le rayonnement. Sur le verre de Genève, il n'en reste que le contour, singulièrement altéré par des lignes obliques qui s'entrecroisent en treillis.

Je n'insiste pas sur les types des apôtres. Anciennement, ils sont impersonnels ; plus tard, ils se fixent suivant un type traditionnel. Ici, le type personnel commence à se dégager ou plutôt est maladroitement imité.

L'inscription rétrograde se comprenait quand l'artiste travaillait à l'envers du médaillon : les lettres, à la surface, se présentaient à rebours.

Elle a le tort, grave assurément, de ne pas se rapporter au sujet. Les verres dorés nomment habituellement les saints représentés.

Le monogramme surmonte deux mots en abrégé : D-N avec sigle abréviatif, signifie *Dominus* et IC-*Ihesus* à la manière grecque. Cette façon d'écrire reporterait au delà de l'époque Constantinienne. S'il y a un sigle sur *Dominus*, pourquoi ne se répète-t-il pas sur le monogramme ?

Où le faussaire s'est montré plus particulièrement maladroit, c'est incontestablement dans la monture du médaillon. La bordure bleue ne se présente pas de la même façon sur ses deux faces : en dessous, elle est à l'état naturel, telle qu'elle est sortie du moule. On n'a pas pris garde qu'on pourrait l'examiner de ce côté. Sur la face, au contraire, elle est intentionnellement altérée, moins toutefois au rebord, où devrait apparaître évidemment qu'elle a été arrachée au fond sur lequel elle s'appliquait. Les éclats, faits au marteau, ne se voient qu'à la surface, où ils n'ont pas de raison d'être.

Qu'on examine maintenant le revers, on constatera immédiatement que le médaillon blanc, irrégulièrement coupé à pans, par conséquent comme cassé et détaché d'un plus grand morceau de verre, est négligemment raccordé au bord bleu par un mastic de verre pilé, mêlé de poudre d'or. Le raccord, au contraire, ne se voit pas à la partie antérieure, où il est assez habilement dissimulé et recouvert d'une patine irisée.

Je n'ajouterai plus que deux mots : le style des coupes cimétériales est parfaitement connu, il a de l'ampleur et de la correction, tandis que sur le verre du musée Fol le dessin est maigre et sans caractère, comme une œuvre vulgaire. En outre, les deux têtes s'affrontent, suivant l'expression héraldique, ainsi qu'on peut le voir dans le *Dictionnaire* de Martigny : la superposition empêche, au contraire, de les distinguer.

Donc, sous le rapport de l'iconographie aussi bien que de la technique, le verre, qu'on a voulu faire passer pour cimétérial, n'est qu'un détestable pastiche moderne, sans intérêt d'aucune sorte et dont se doit débarrasser sans merci, pour conserver sa bonne renommée, un musée qui se respecte et se refuse à égarer plus longtemps l'opinion des visiteurs.

Je regrette d'être amené à ces conclusions, mais elles sont l'expression sincère de la vérité, qui seule peut être en cause dans l'espèce.

X. Barbier de Montault.

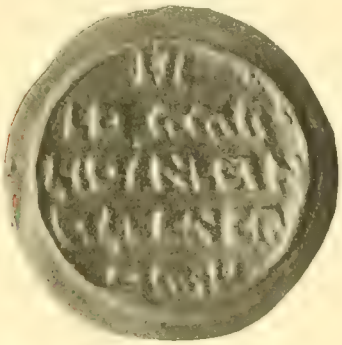
Correspondance.

Observations sur les médailles du Christ à inscription hébraïque.

J'ai lu avec beaucoup d'intérêt et de satisfaction l'article publié récemment dans la *Revue de l'Art chrétien* (1899, pp. 418-423), par Mgr Albert Battandier, sur les médailles du Christ offrant, au revers, une inscription hébraïque. L'opinion émise sur l'époque à laquelle appartiennent ces cu-

rieux monuments numismatiques est tout à fait conforme à la mienne.

Mais, relativement à leur destination et à l'interprétation de l'inscription du revers, je crois que le savant ecclésiologue aurait conclu autre-



ment s'il avait eu connaissance de la communication que j'ai faite à la Société nationale des Antiquaires de France, le 14 décembre 1898 (v. le *Bulletin* de cette Société, 1898, pp. 386-392). La médaille que je possède et que j'ai présentée à la Société porte, au droit, une légende, dont il paraît évident que l'inscription hébraïque du revers est la traduction altérée. Cette légende latine consiste en la formule suivante, très en faveur aux XVe et XVIe siècles ; elle avait pour objet de chasser les démons et d'éloigner tous les périls, notamment ceux de la foudre : *Christus rex venit in pace et Deus homo factus est.*

On ne saurait donner un autre sens au texte hébraïque, sans errer dans le domaine de l'imagination et s'épuiser dans des dissertations dépourvues de fondement.

Mais une autre conclusion s'impose : les médailles en question n'ont pu être faites pour des Juifs convertis. « Écrite, a-t-on dit, dans leur langue native, l'inscription devait attirer leurs regards. » Or, comment auraient-ils accepté une inscription matériellement si incorrecte et défectueuse ? En outre, n'est-il pas certain que, pour des Israélites, on aurait choisi un texte de l'Ancien Testament, sans doute une prophétie relative au Messie ; tandis que l'inscription des médailles n'est nullement empruntée à l'Écriture sainte ; c'est une *formule* qui ne paraît même pas remonter à l'antiquité chrétienne et dont la vogue, je le répète, se constate surtout au XVe et au XVIe siècle.

Léon GERMAIN de Maidy.

M. L. Germain a bien voulu nous adresser sa médaille du Christ à inscription hébraïque et nous autoriser à la reproduire. Voici le résumé de la communication qu'il en a faite à la Société des Antiquaires de France.

En bronze, pesant 33 gr. et mesurant environ 0^m^ 044 de diamètre, cette médaille représente au droit le buste du Christ, tourné à dextre ; particularité très curieuse, il n'existe, du nimbe crucifère traditionnel, que la croix : on en voit trois branches, dont les bouts sont *ancrés*. De plus, il y a cette légende, commençant au bas : XPS · REX · VENIT · IN · PACE · ET · DEVS · HOMO · FACTVS · EST · — Au revers, dans un champ légèrement concave, bordé d'un filet très saillant, existe une inscription hébraïque, identique à celle des autres médaillons du même genre.

L'inscription hébraïque est évidemment défectueuse dans la seconde partie ; M. Isaac Bloch, grand-rabbin de Nancy, a eu l'obligeance d'en donner la traduction suivante : *le Messie / roi vint en / paix et lui d'homme / fait / vivant.* Mais ce texte est incorrect : outre le mot altéré *veou* pour *vehou* (ligne 3), il s'en trouve deux qui sont divisés d'une ligne à l'autre, ce qui ne se fait jamais en hébreu. Comme la première partie, *le Messie roi vint en paix*, correspond exactement au latin *Christus rex venit in pace*, car *Christ* se rend en hébreu par *Messias*, il semble tout à fait hors de doute que la seconde partie doit être la traduction fautive de la suite *Et Deus homo factus est.* Le dernier mot, le moins explicable, ne serait-il même pas une altération volontaire du tétragramme divin ?

Comme complément à cette communication, M. Germain nous a envoyé des *Notes sur la formule* CHRISTUS REX que l'on trouvera aux Mélanges.

(N. DE LA R.)

Le sépulcre de Solesmes.

LE distingué président de la Société archéologique de Touraine, dans une aimable lettre qu'il nous adresse au sujet de notre compte-rendu de l'excursion de la Gilde de St-Thomas et St-Luc en Touraine, nous donne d'intéressants renseignements, qui viennent compléter ceux que notre collaborateur M. Jos. Casier a abondamment fournis aux lecteurs de la *Revue.* Nous laissons la parole à M. l'abbé L. Bossebœuf.

« Je vous demanderai la permission de compléter votre indication relative au *Sépulcre de Solesmes* du XVe siècle, au sujet duquel je crois avoir donné, le premier, non plus des hypothèses, mais une explication motivée.

A la suite d'une visite attentive à Solesmes, dont je rapportai une série de notes et d'estampages, je communiquai mes conclusions à la Société archéologique de Touraine dans les séances de novembre *1890* et février *1891*, ainsi qu'en font foi les procès-verbaux ; elles se résument ainsi :

1° La statue de S. Pierre et celles du Sépulcre sont de la même époque et sortent du même atelier, et j'apportais en preuves la présence des armoiries du prieur Guillaume Cheminart, et, d'autre part, l'identité de conception et d'exécution.

2° L'orfroi de la chape de S. Pierre porte, sur une banderole tenue par un des personnages : GIFFAR RASIONE M. C. T. ; il s'agit du sculpteur Giffard, travaillant sous la direction et pour le compte de Michel Colombe de Tours, ainsi que je l'établis par la légende de S. Pol de Léon gravée sur l'orfroi, et par d'autres raisons tirées de l'histoire de l'Académie, créée par le Maître dans la ville de Tours à partir du règne de Louis XI.

3° De l'ensemble des documents donnés sur les sépulcres exécutés par Colombe et sur sa double catégorie d'ouvriers *français* et *italiens*, et des rapprochements du S. Pierre et du Sépulcre de Solesmes, étudiés dans les moindres détails de sculpture, je conclus que ce sépulcre est sorti de l'atelier de Michel Colombe avec Giffard pour collaborateur dès maintenant connu, et pour collaborateurs probables tels autres comme Jean de Chartres, Jérôme de Fiésole, etc.

Ces conclusions, développées dans un article de la revue *L'Art* (1891) sur la demande de mon ami P. Leroi, je les ai résumées dans le volume sur *Amboise*, que notre compagnie a offert à la Gilde en souvenir des liens de confraternité heureusement noués entre les deux Sociétés, à l'occasion de la visite faite en Touraine par notre docte sœur aînée.

Au surplus, voici un extrait de l'étude insérée dans l'ouvrage dont il vient d'être question :

Un érudit, qui, par des recherches consciencieuses dans les archives publiques et privées, a recueilli une somme considérable de documents sur les artistes de Touraine, a écrit : « A dater de cette année (1480) et jusqu'en 1500, on rencontre dans la vie de Michel Colombe une lacune de dix-huit ans, pendant laquelle aucune preuve n'est venue nous donner une notion sur l'emploi que cet artiste put faire de son talent ; circonstance d'autant plus regrettable pour sa mémoire, que cette période correspond précisément à l'âge de la vie où ce maître devait être en pleine possession de ses facultés ». [1] Nous sommes en mesure de combler tout au moins une partie de cette lacune. Nous pourrions peut-être faire une excursion en Bretagne, et rechercher si ce n'est pas durant cette période que Colombe, à la demande d'Anne de Bretagne ou de riches

1. Dr Giraudet, *Les Artistes tourangeaux*, 1885, in-8°, p. 81.

évêques, amis du beau, aurait sculpté plus d'une statue que la tradition lui attribue. En particulier, la bonne duchesse n'aurait-elle pas confié au sculpteur de sa chère province certaine figure de la délicieuse église du Folgoët, qui avait sa prédilection ? Telle statue du porche de la collégiale n'est pas indigne du ciseau du maître. Mais nous préférons réserver ce sujet pour une autre circonstance, et ne pas nous éloigner des confins de la Touraine.

Dans l'église du prieuré de Solesmes, pittoresquement assise sur les bords de la Sarthe, se voient quatre curieux groupes de statues. Nous portons notre attention sur celles du côté de l'Épître, sur la *Mise au tombeau du Christ*, et sur la statue de *saint Pierre*, placée du même côté, sous une arcade romane que le savant dom Guéranger a fait ériger à l'occasion du Concile du Vatican, pour y abriter cette figure. Le saint Pierre, un peu trapu, coiffé d'une tiare et tenant à la main les clefs, symboles du pouvoir spirituel, porte des vêtements d'une grande richesse. La chape, en particulier, est recouverte de fines broderies, et les orfrois, suivant les usages de l'époque, sont rehaussés de personnages sous des dais de style flamboyant. Un de ces personnages, à la barbe touffue et à la tête encapuchonnée, a près de lui une sorte de crocodile qui paraît écouter docilement le solitaire : il s'agit vraisemblablement de saint Pol de Léon, qui, d'après la légende, délivra l'île de Batz de la présence d'un monstre redoutable, ainsi qu'on le remarque notamment dans la cathédrale de Léon. Sur une autre partie de l'orfroi, on observe la signature GIFFAR, accompagnée de RASIONE M. C. T., en capitales fleuries. La statue serait due au ciseau du sculpteur Jean Giffard, qui a exécuté les figures de la façade de la cathédrale d'Angers. Il aurait travaillé sous les ordres de Michel Colombe, de Tours, — *rasione M. C. T.*, — qui aurait fait la maquette et dirigé le travail. L'influence du Maître rayonnait sur les bords de la Loire et, de Nantes à Orléans, les artistes travaillaient sous sa direction ou s'inspiraient de ses leçons.

Cette statue du patron de l'église de Solesmes fut pour Colombe comme le prélude de son magistral *Ensevelissement du Christ*. Dans les statues en pierre grandeur nature de ce groupe, on retrouve le même naturel des physionomies, la même vérité dans les attitudes, et un faire identique dans l'arrangement des draperies et dans les broderies d'une exquise finesse dont elles sont ornées. Le groupe est formé de dix personnages placés autour du Christ. Dans le fond, se voient la sainte Vierge, soutenue à droite par saint Jean, avec les trois Marie. Aux deux extrémités et tenant le linceul sont Joseph d'Arimathie et Nicodème, dont l'un est un portrait frappant, qui garde au cou le collier de l'Ordre de l'Hermine, institué par Jean V, duc de Bretagne : ce dernier figure vraisemblablement le comte d'Armagnac, seigneur de Sablé et bienfaiteur de l'église de Solesmes. Sur le devant est une Madeleine, assise dans l'attitude de la méditation, — pure merveille, que le cardinal de Richelieu tenta de faire transporter à son château, — et deux soldats debout, mutilés, dont le harnois reflète les élégantes fantaisies de la Renaissance.

L'*Ensevelissement du Christ* est abrité par un édicule dans lequel une série de statuettes du meilleur effet se détachent sur des fonds de sculpture tour à tour gothique et Renaissance, qui accusent bien l'époque de transition. D'ailleurs le monument porte une date précise — sans doute celle de l'achèvement — dans la présence des armoiries de Guillaume Cheminart, qui fut prieur à partir de 1486, et dans l'inscription suivante, gravée à la base des pilastres ornés des enroulements un peu épais d'une Renaissance qui va prendre son essor : M. CCCC IIII^{xx} XVI — KAROLO VIII° REGNANTE ».

Italie.

Florence : La façade de la basilique de Saint-Laurent. — Lucques : Incendie dans l'église San Paolino. — Ponto : Vol d'un tableau. — Peintres italiens inconnus ou peu connus (suite).

Il faudrait plusieurs volumes pour relater l'histoire des façades des églises d'Italie, restées inachevées ou à l'état de projets, ou commencées puis abandonnées, ou défaites et refaites, ou finalement terminées.

Rappelons-en brièvement quelques-unes.

Sainte-Marie des Fleurs à Florence.

Le temple est décrété par la Seigneurie de la République en 1294 ; un projet de façade est élaboré en 1357 ; en 1490 on abandonne le projet ; en 1587 on démolit ce qui existait et on ouvre des concours qui restent sans résultats ; en 1858 on reprend d'autres projets dont l'un, celui de M. Emilio de Fabris est finalement accepté ; en 1887 la façade est terminée. Tous les frais, un million environ, ont été couverts par une souscription publique qui portait les noms du Pape Pie IX et du roi Victor Emmanuel ; les sculpteurs auteurs des nombreuses statues n'acceptèrent aucune rétribution pour leurs travaux personnels.

Cathédrale de Milan.

La façade actuelle est de Pellegrini, nommé, en 1567, architecte de l'église commencée en 1386 ; les travaux ne sont achevés que sous Napoléon Ier et par son ordre. On en est mécontent à ce point qu'en 1886 on ouvre un concours international ; le projet de M. Giuseppe Bretano est accepté, mais la démolition de la façade de Pellegrini n'est pas commencée.

Santa Maria Novella de Florence.

Les Dominicains fondent l'église en 1221 ; elle reste sans façade jusqu'en 1448 ; à cette époque un fabricant de produits chimiques, G. Rucellai dit Oricellai, parce qu'il traitait le lichen nommé *Oricello*, paie de ses deniers toute la dépense à son architecte Alberti.

Santa Croce à Florence.

L'exemple donné par Oricellai porte ses fruits quatre siècles plus tard.

Santa Croce, fondée en 1294 et consacrée en 1442, avait eu dès l'année suivante, une façade commencée par Quaratesi, puis démolie. En 1863 fut inaugurée la façade actuelle que l'on croit résulter d'un projet de Simone del Pollaiuolo (1457-1505), dit Cronaca. M. Sloane, un Anglais qui habitait Florence, avait pris à sa charge la dépense totale de 500,000 lires.

La générosité de Rucellai et de Sloane méritait d'être rappelée.

La Basilique de Saint-Laurent à Florence.

Dès la fin du IVe siècle, il y a une église sur l'emplacement de la basilique actuelle. Au IXe siècle elle est refaite, puis refaite encore vers le milieu du XVe sur les plans de Brunellesco et aux frais de Cosme le Vieux de Médicis dont le palais — maintenant Riccardi — est sur la paroisse ; mais la façade n'est pas commencée, et ce n'est pas faute de projets.

Michel-Ange, Juliano San Gallo, Baccio d'Agnolo, les Sansorivino, Raphaël, font des plans; tous sont écartés pour des motifs divers : insuffisances, jalousies, rivalités, etc., etc., et la question resta en suspens ; elle est reprise maintes fois de notre temps, toujours sans succès.

Mais elle tient à cœur aux Florentins ; ils sont bien parvenus à avoir leur façade de Sainte-Marie des Fleurs, pourquoi n'auraient-ils pas celle de Saint-Laurent ?

Dans cette vue il vient de se former à Florence un Comité promoteur sous la présidence du prince Tommaso Corsini qu'on trouve toujours à la tête des entreprises ayant pour objet le *decoro publico* de la cité.

Il y a deux ans on avait fait une exposition très intéressante de tous les projets anciens ou modernes qu'on avait pu retrouver : dessins originaux, gravures, copies de dessins et photographies.

Nous avons vu dans cette *mostra* des projets attribués à Michel-Ange dont un copié par Vasari et un autre par Nelli et même un petit modèle en bois exécuté, croit-on, sous la direction de Michel-Ange ; les photographies de deux projets par Raphaël dont les originaux sont à la collection Albertine à Vienne ; sept projets par Giamberti dit Giuliano San Gallo (1445-1516), le célèbre architecte de Florence et de Rome, conservés dans la très riche collection de dessins de la Galerie des Offices ; quelques esquisses d'Antonio San Gallo et de Bernardo Buontalenti (1536-1608) et divers autres projets anciens et modernes.

Après une étude approfondie il fut reconnu qu'aucun projet n'avait tenu compte de la conception intérieure de Brunellesco et qu'au surplus, aucun n'était ni assez développé ni assez étudié pour servir de modèle.

On a donc pris le parti d'ouvrir un concours.

La tâche est extrêmement difficile ; le mur qui fait façade est bas, étroit et sans proportion avec la nef de Brunellesco ; la place qui est devant l'église est petite et en pente ; la basilique est adossée à des maisons d'un côté et de l'autre elle est entourée de chapelles.

A Sainte-Marie des Fleurs on avait le style des flancs comme type ; ici on n'a rien à l'extérieur.

Les architectes italiens, dont le talent est reconnu, seront-ils plus heureux que leurs illustres devanciers ?

L'espoir du Comité d'avoir une façade adéquate à la conception de Brunellesco sera-t-il réalisé ?

L'avenir nous l'apprendra.

Lucques.

Le feu a été mis à l'autel majeur de l'église de San Paolino par des cierges mal assujettis ; il a anéanti tous les livres choraux, un ancien lutrin, des candélabres et une partie de l'autel du XVIIe siècle. Un tableau de Filippo Gherardi (1600), représentant une Madone apparaissant à San Paolino évêque, est totalement perdu.

Rappelons à cette occasion que c'est à tort qu'on attribue à Giotto une peinture de l'église montrant plusieurs saints qui recommandent à Jésus-Christ un pape et un empereur; l'ouvrage, de qualité inférieure, est d'un inconnu.

L'église a été élevée au commencement du XVIe siècle sur les plans de Baccio da Montelupo. Elle occupe l'emplacement d'un ancien oratoire où, en 1201, furent découverts les restes de plusieurs martyrs, notamment ceux de San Paolino, premier apôtre de la Toscane et premier évêque de Lucques.

Ponto.

L'église de cette petite localité, située près d'Acqui en Piémont, conservait une *Annonciation* attribuée à Raphaël par les habitants, mais dont on ne trouve aucune trace dans les écrits.

La peinture a été volée à la fin du mois d'avril et remplacée par une imitation au pastel.

Sans attacher d'importance à l'opinion locale il faut cependant la noter parce qu'après tout, le tableau peut être une copie de l'une des *Annonciations* de Raphaël disparues, ce qui donnerait de l'intérêt à la peinture.

J'ai demandé inutilement des renseignements à Ponto.

PEINTRES ITALIENS INCONNUS OU PEU CONNUS.

(Suite.)

En vue de la publication d'un nouveau dictionnaire des peintres j'ai commencé en 1895 dans la *Revue de l'Art chrétien*, une liste de noms recueillis au cours de mes voyages et de mes lectures ; je la continue.

On trouve à Lucques :

Brandimorte (Benedetto) XVIe siècle. Un tableau à l'oratoire de S. Benedetto.

Castelletto (Bernardino) da Massa, XVe siècle. Un tableau à la Pinacothèque.

Cecchi Francesco Antonio, XVIIIe siècle. — *San Andrea Avellino* à l'église dei Bianchi. — *Le Baptême du Christ* à l'église San Frediano.

Cimento da Padova, XVe siècle.
Livres choraux au Dôme.

Giuliano Amadei da Firenze, XVe siècle.
Livres choraux du Dôme.

Coppola (Andrea), 1636.
La descente du Saint-Esprit à l'église San Romano.

Ghirlando (Agostino) da Firizzano, dit aussi *Agostino da Massa*, XVIe siècle.

Restes de fresques au Palais Poggi. — *Crucifixion* à l'oratoire della Maddalena.

Grazia Leonardo, XVIe siècle.
Annonciation au Dôme.

Marracci (Giovanni), XVIIe siècle.
Crucifixion à l'église dei Bianchi. — *Les vendeurs chassés du temple* à l'église Santa Maria Corteorlandi. — *La Nativité* à l'église San Giusto.

Orlando Deodato, XIIIe siècle.
Crucifix avec l'inscription :
A. D. M. CCLXXXVIII DEODATI FILIV ORLANDI DE LUCH ME PINXIT.
A la Pinacothèque.

Pucinelli (Angelo), XIVe siècle.
La Madone et divers saints à la Pinacothèque,

Riccio da Siena, 1599.
La Madone et divers saints à l'oratoire des Sœurs Servites.

Santi Bartolomeo, XVIIIe siècle.
Voûte de l'église Santa Catarina.

Trenta Banduccio da Luca, XVIe siècle.
L'Assomption à l'église del Salvatore. C'est le seul ouvrage connu de ce peintre.

On trouve à Sienne à l'église des Servites une Madone avec l'inscription MCCLXI COPPO DA FIORENTIA ME PINXIT.

L'ouvrage est de Coppo di Marcoaldo, qui a peint aussi un *Christ en croix* qui est à la cathédrale de Pistoia.

GERSPACH.

Note sur cinq cloches du centre de la France pourvues de l'inscription : mentem sanctam spontaneam....

Monsieur le directeur
de la *Revue de l'Art chrétien*,

L'INTÉRESSANTE communication de M. Gerspach contenue dans le dernier numéro de la *Revue* (p. 344) et signalant une cloche de 1297 à San Severino qui porte la curieuse inscription MENTEM SANCTAM SPONTANEAM, etc., m'engage à

vous faire connaître cinq autres cloches du centre de la France pourvues de légendes analogues.

L'une, la plus belle, se trouve à Saugues (1) (Hte-Loire). Elle reste seule d'un carillon remarquable composé de sept cloches toutes antérieures à la Révolution.

Ce carillon s'était conservé intact jusqu'à ces dernières années. En 1889, le curé de Saugues, sous prétexte que l'une d'entre elles était fêlée, les fit toutes refondre à l'exception du bourdon qui nous occupe. Il porte la légende suivante :

A FULGURE ET TEMPESTATE LIBERA NOS DOMINE.
SONO LAUDO DOMINUM ET OMNIBUS SUADEO UT LAUDENT EUM
1580
SCA MARIA ORA PRO NOBIS
MENTEM SANCTAM SPONTANEAM HONOREM DEO ET PATRIE LIBERATIONEM
XPS. VINCIT XPS REGNAT XPS IMPERAT XPS AB OMNI MALO NOS DEFENDAT.

Il est à noter que certaines lignes sont en caractères gothiques, les autres en capitales romaines.

La seconde se voit à Rontalon, Rhône (2). On y lit :

MENTEM SANCTAM SPONTANEAM
HONOREM DEO PATRIE ET LIBERACIONEM
SANCTE R [OMANE] O. P. NOBIS SCA
BARBARA ORA PRO NOBIS.
ANNO DOMINI MILLESIMO CCCC NONAGESIMO QUARTO.
M. L. CAVET QURÉ
AVE MARIA GRACIA PLENA DOMINUS TECUM.

On y remarque des représentations de saint Michel terrassant le dragon, du Christ en croix, de la Vierge et de S. Jean ainsi qu'un sceau quatre fois répété sur lequel est gravée la Vierge tenant l'Enfant Jésus. La légende de ce sceau a été reconstituée de la manière suivante par M. Steyert.

S [FRATRIS] HUGUONIS [C]OR [EPISCOPI] [T]ROIANI. Ce sceau, du XIVe siècle, mis là comme ornement, est vraisemblablement celui d'un dominicain qui était évêque *in partibus* de Troie et chorévêque de Lyon (1).

La troisième inscription analogue avait été lue par M. Vincent Durand sur une cloche de Roanne (Loire), fondue en 1480.

La quatrième est mentionnée dans la chronique écrite de 1500 à 1558 par un marchand drapier du Puy, Étienne Mège, dit Médicis, qui a laissé sur l'histoire du Velay des notes du plus haut intérêt. La cloche sur laquelle on la lisait, se trouvait dans le *petit campanier* de l'église Notre-Dame du Puy. Cette inscription était ainsi conçue :

MENTEM SANCTAM SPONTANEAM HONOREM DEO ET PATRIE LIBERATIONEM (2).

La cinquième enfin a été signalée sur une cloche de Ste-Anastasie (Puy-de-Dôme) (3), par le chanoine J.-B. Fouilloux à qui nous en empruntons la description (4).

La cloche mesure dans son grand diamètre, 0,85. L'inscription en caractères gothiques porte d'abord le millésime : L. A. MCCCC en lettres de 0.06 de hauteur environ. La suite est en lettres plus petites et d'une exécution très mauvaise, sans séparation des mots, avec des fautes grossières et des parties frustes ; elle est ainsi conçue :

M.E. T.E.U. S.A.N.T.A.M. S.P.O. N.T. [un vide] E.A.M.O.N.O.R.E. M.O.D.E.O. E.T. P.A.T.R.I.E. L.I.V.E. R.A.C.I.O.N.A.M.

C'est, on le voit, la même légende, écrite d'une manière fautive.

Et M. le chanoine Fouilloux ajoute : « Ce texte « est exactement celui d'une inscription sur « marbre, déposée par la main d'un ange sur le « tombeau de Ste Agathe, au moment même où « l'on procédait à l'inhumation de l'illustre « vierge et martyre, protectrice de Catane. La « liturgie catholique s'en est emparée pour la « composition des différentes prières adressées à

1. Chef-lieu de canton de l'arrondissement du Puy.
2. Canton de Mornant, arr. de Lyon.

1. Cette description de la cloche de Rontalon est extraite d'une notice anonyme parue dans le *Bulletin historique du diocèse de Lyon*, Ire année, Lyon, Vitte, 1900, pages 80 et 81.
2. *Chroniques de Étienne Médicis bourgeois du Puy, publiées par Aug. Chassaing.* Le Puy, Marchessou, 1869, in-4°, t. I.
3. Canton de Besse-en-Chandesse, arr. d'Issoire.
4. Congrès archéologique de France. LXIIe session. Séances générales tenues à Clermont-Ferrand en 1895. Caen, 1897, p. 335 et suivantes.

« la Sainte et spécialement pour la formule de « bénédiction de petits billets destinés à protéger « contre l'incendie sur lesquels on commençait « par écrire : *Mentem sanctam* ✠ *spontaneam* ✠ « *honorem deo* ✠ *et patriæ liberationem, ignis a* « *læsura protege nos, Agatha pia* (1). La liturgie « lyonnaise avait fait de notre inscription l'an- « tienne du *Benedictus* de l'office de Ste Agathe. »

Cette inscription répétée sur des cloches aussi éloignées les unes des autres indique « que les « fondeurs aimèrent à s'inspirer du culte de la « Sainte. Cela n'a rien d'étonnant quand on sait « qu'elle était spécialement invoquée contre le « feu, la foudre et la tempête.

« L'ancien rituel de Clermont contient deux « formules pour la bénédiction du pain et autres « objets, le 5 février, jour de Ste Agathe. La « première, qui est pour bénir le pain, les fruits, « cierges, eau, vin, huiles, etc., se termine par ces « mots : *Accordez-nous par l'intercession de cette* « *même vierge et martyre, que, partout où ces objets* « *seront envoyés ou placés contre le feu allumé, im-* « *médiatement ce feu s'évanouisse et s'éteigne com-* « *plètement.* La conclusion de la seconde formule « qui est pour bénir le pain seul est celle-ci : « *Nous vous supplions humblement, par l'inter-* « *cession et les mérites de la même vierge et mar-* « *tyre, de daigner bénir ce pain préparé en son hon-* « *neur... afin que ceux qui l'auront reçu, méritent* « *d'être délivrés de la foudre, de la tempête, de* « *tout danger de feu dans la vie présente et dans* « *la vie éternelle* (1). »

Ces quelques notes intéresseront, je l'espère, les lecteurs de la *Revue de l'Art chrétien* qui s'occupent d'art campanaire.

Noël THIOLLIER.

Saint-Étienne, 8 juillet 1900.

1. Du Broc de Segange : *Les saints patrons des corporations*, tome Ier, p. 110 et suiv.

Toujours le Vandalisme.

AU moment de mettre sous presse, on nous signale un acte de vandalisme inouï qui serait sur le point de se commettre dans le diocèse de Lyon. Le Conseil municipal de Saint-Sauveur-en-Rue, d'accord avec le Conseil de fabrique ferait démolir la très intéressante église de cette paroisse consacrée en 1110 par Guy de Bourgogne, alors archevêque de Vienne, le futur pape Calixte II.

C'était une des très rares église de la région lyonnaise authentiquement datées ; elle servait de base à toutes les études archéologiques publiées sur les édifices romans du pays environnant. Un de nous, qui possède quelques documents sur cet édifice, veut bien nous en promettre une description pour un prochain numéro de la *Revue*.

1. Fouilloux (Le Chanoine), *op. cit.*, *loc. cit.*

Travaux des Sociétés savantes.

Le IIe Congrès d'archéologie chrétienne, avril 1900.

Congrès orientaliste.

L'ANNÉE dernière Rome avait abrité le Congrès des Orientalistes. Rassemblé dans les locaux de l'ancienne Sapienza, université pontificale prise par le gouvernement, réuni sous le patronage de M. Bacelli, ministre de l'Instruction publique, le Congrès était une œuvre internationale, mais surtout italienne. On avait voulu le tenir à Rome pour en tirer une manifestation en faveur de la monarchie de Savoie et c'était au fond une machine de guerre, inoffensive il est vrai, que le Quirinal avait montée contre le Vatican.

Le Comité de direction avait fait demander à la Propagande le concours des missionnaires qui, répandus dans tout l'Orient, auraient pu donner au Congrès un appui dont on aurait hautement apprécié le mérite et la valeur. La Propagande, ayant bien considéré le caractère spécial et le but du Congrès, ne crut pas devoir accorder une permission qui se serait retournée contre elle. Pour la même raison un certain nombre d'orientalistes chrétiens, trompés d'abord par l'apparence purement scientifique du Congrès qui en masquait le but politique, étant venus à Rome, et ayant appris la véritable portée de la réunion, rentrèrent dans leur pays, sans prendre part aux travaux, ni se faire inscrire à une section.

***

Congrès d'archéologie chrétienne.

Dès cette époque les catholiques avaient songé à faire de leur côté un Congrès d'archéologie chrétienne. Il se serait tenu à Rome, centre naturel de ces études, et se serait rassemblé au moment du jubilé, ce qui aurait permis aux catholiques de joindre les pratiques de la piété chrétienne aux graves enseignements de la science. Le projet fut approuvé.

Le Congrès d'archéologie chrétienne avait été fondé à Spalato, il y a six ans ; il fut modeste, et par le nombre des délégués, et par la publicité que l'on donna à ses actes, mais le principe était posé. Le second Congrès devait se tenir à Ravenne, vieille ville impériale aussi célèbre par les éclatants souvenirs de sa grandeur passée que par sa richesse en monuments de l'ancien art chrétien. Il fut décidé que Rome cette fois remplacerait Ravenne, et je crois que personne n'avait à s'en plaindre.

Toutefois un obstacle aurait pu enrayer le Congrès. De divers côtés on avait parlé de Congrès confessionnel, comme si les seuls catholiques étaient admis à en faire partie. Si cette idée avait pris racine, on se serait privé d'une foule de concours précieux. Il ne faut point oublier que le terrain scientifique est un terrain neutre sur lequel tout le monde peut se rencontrer et s'entendre à la seule condition de rechercher uniquement la vérité. La plus importante publication sur les Régestes pontificaux n'a-t-elle point été faite par le juif Jaffé, et sa continuation jusqu'à Innocent III n'est-elle pas l'œuvre du protestant Potthast ? Et cependant cette œuvre est classique, et il eût été difficile, à part quelques erreurs de détail inséparables d'un travail d'aussi longue haleine, de mieux faire. Tel est le jugement du cardinal Pitra, bon connaisseur en la matière.

Il fallait donc écarter à tout prix une note, qui d'abord n'était pas la vraie, et ensuite aurait porté gravement atteinte au caractère d'universalité du Congrès. Le Congrès des Orientalistes avait été une manifestation politique. Les congressistes avaient été reçus par le roi dans un garden-party aux jardins du Quirinal ; il fallait se garder de donner au Congrès d'archéologie chrétienne la couleur d'une manifestation politique opposée. Mgr Duchesne, président effectif du Congrès, s'est chargé, dans le discours d'ouverture, d'assigner au Congrès sa véritable note et de dissiper tous les mal-entendus.

« Ce n'est pas ici, disait-il, que l'on fera, directement ou indirectement, des manifestations de sens politique, même le plus atténué. Ce n'est pas ici que l'on fera de la polémique religieuse, ou de l'apologétique, même la mieux intentionnée. Ce n'est pas ici que l'on traitera de réformes ecclésiastiques comme s'il n'y avait personne à côté de nous pour s'occuper de ces choses. Nous avons affaire au plus lointain passé du christianisme, nous cherchons à le mieux connaître, et à le mieux faire connaître. D'autres que nous sont chargés de ses intérêts présents et de son avenir. »

***

Organisation et ouverture du Congrès.

Ces paroles indiquaient nettement le but et l'esprit du Congrès. L'appel réunit de nombreux adhérents de tous les points du monde.

Non seulement l'Europe, mais l'Amérique, l'Asie, l'Afrique étaient représentées. Le Congrès réunit 800 et quelques adhésions et plus de 500 membres présents. Le gouvernement, ayant mis de côté sa mauvaise humeur habituelle pour tout ce qui est catholique, avait ouvert gratuitement aux congressistes toutes ses richesses artistiques et ses collections. Le Souverain Pontife avait donné l'hospitalité au Congrès au Séminaire romain de l'Apollinaire, en vacances pendant les fêtes de Pâques. Les réunions générales du soir se tenaient dans sa grande salle récemment restaurée, et qui est digne d'un palais ; le matin les séances de section avaient lieu dans les classes dont les murs pouvaient s'étonner à bon droit des doctes dissertations dont ils se faisaient l'écho.

Donner le nom des congressistes serait dresser une liste trop longue. Il suffira de savoir que l'élément étranger était dignement représenté. Le P. Erhlé pour la Bibliothèque vaticane, le prof. Peterson pour l'Institut archéologique allemand, le prof. Wichoff pour l'Université de Vienne, Mgr Duchesne pour l'École Française, Mgr Bulic pour la Dalmatie, le Père Delattre pour Carthage, le P. Jansens pour la Belgique, M. Vigouroux pour les Sulpiciens, Mgr de Waal pour le *Collegium cultorum martyrum*, M. Muller, pour la Société d'archéologie chrétienne de Berlin, le Dr Radic pour la Société d'archéologie croate, le P. Petit, assomptionniste pour les Études byzantines en Chalcédoine, etc., etc. Je laisse de côté l'élément italien, le plus nombreux, et dont les noms reviendront plus souvent, mais il ne faudrait pas oublier l'infatigable secrétaire du Congrès, M. Marucchi, Mgr Crostarosa, le baron Kanzler, M. Gatti, Mgr Lugari etc., etc.

La séance d'ouverture eut lieu le 17 avril par un discours du cardinal Parocchi, président d'honneur, souhaitant, dans l'élégante langue de Cicéron, la bienvenue aux congressistes et leur rappelant les mérites de cette Rome qui leur donnait l'hospitalité. Mgr Duchesne, président de fait, lisait ensuite un discours plein de cet esprit français qu'il possède à un haut degré. Je ne puis résister au désir d'en citer cette phrase sur l'utilité des Congrès. « Sûrement, Messieurs, la machine du monde pourrait tourner sans nous, et le progrès scientifique s'accomplirait par les voies déjà consacrées, par les écoles, les académies, les livres, les publications périodiques. Mais les Congrès ont aussi leur utilité. Ils rassemblent et mettent en communication directe non seulement les travaux, mais encore les personnes. On s'y voit, on s'y connaît, et, chose remarquable, on progresse, par là même, dans l'estime et l'affection mutuelles. C'est peut-être que les Congrès durent peu. Mais il y a une cause plus profonde. Les savants sont presque toujours de fort braves gens qui gagnent à être connus. J'en appelle à l'expérience de tous les Congressistes sérieux et pratiquants. Tenez, pour ce qui me regarde, dès maintenant, alors que le Congrès est à peine ouvert, je prévois qu'il me rapportera plusieurs amitiés nouvelles et le renforcement de plusieurs amitiés de date ancienne. »

Le Congrès se composait de deux parties bien distinctes. Le matin avait lieu la réunion des sections sous la direction de leur bureau respectif, et le soir la grande salle de l'Apollinaire réunissait les congressistes pour écouter les communications d'intérêt plus général. Les savants allaient aux premières, les dilettanti préféraient les secondes qui avaient plus de solennité. A vrai dire, les premières étaient plus intéressantes pour un double motif. Le premier est qu'on y entendait mieux ; le second qu'une discussion suivait presque toujours les communications, et permettait ainsi de creuser plus profondément la matière que l'on venait de traiter.

Les sections avaient été portées au nombre de sept.

1 — Antiquités chrétiennes et art des premiers siècles.

2 — Antiquités chrétiennes et art du moyen âge en Occident.

3 — Antiquités chrétiennes et art du moyen âge en Orient.

4 — Liturgie.

5 — Épigraphie.

6 — Littérature des premiers siècles dans ses rapports avec les antiquités chrétiennes.

7 — Archéologie didactique et pratique (enseignement, diffusion, fouilles, musées).

***

Vœux émis par le Congrès.

Parler de toutes les communications faites au cours du Congrès serait chose trop longue et qui deviendrait facilement ennuyeuse. On ne pourrait en effet donner à chaque note qu'un petit nombre de lignes, et présentées de cette manière, dépouillées de ce qui les mettait en relief, elles seraient loin de représenter la pensée de leur auteur. Il faut cependant se rendre compte de la portée du Congrès, et, pour cela, il semble plus simple de citer les différents vœux émis par les sections et approuvés par l'Assemblée générale. Quelques mots rappelleront ensuite les communications les plus intéressantes faites au Congrès.

***

Vœux de la Ie et de la IIe section.

Réunissant ces deux sections, qui ont un but presque commun, nous trouvons d'abord le vœu que l'on recherche l'escalier qui, du bord de la via Cornelia et précisément à l'endroit occupé par la chapelle du Sauveur dans les Grottes vaticanes, descendrait à l'hypogée où repose le corps de saint Pierre. Cet escalier fut muré en 846 pour protéger le saint corps contre les déprédations des Sarrasins. Barnes affirme en avoir retrouvé les traces dans la chapelle qui se trouve à gauche de l'escalier de la confession, par conséquent très rapprochée de l'endroit où repose le corps de l'Apôtre.

A ce vœu font écho trois autres qui, ayant trait à des sujets analogues, ont été salués par des applaudissements tellement nourris que le bureau ne pouvait avoir aucun doute sur leur acceptation.

Il s'agissait d'abord d'une demande pour faire ouvrir les Grottes vaticanes.

Il est malheureusement à craindre que ce vœu ne reste platonique : en voici la raison. Jadis les Grottes vaticanes étaient largement ouvertes. Tout prêtre pouvait, le matin, y célébrer la sainte messe, et les fidèles avaient la consolation d'y assister. De plus,le jour de la Pentecôte, les Grottes vaticanes étaient éclairées, tous les fidèles de sexe masculin pouvaient y entrer, et le lendemain toutes les femmes pouvaient à leur tour y descendre. Seulement il y a une dizaine d'années, le bruit se répandit que des anarchistes avaient formé le projet de faire sauter Saint-Pierre, et pour exécuter leur projet, ils n'avaient qu'à pénétrer dans les Grottes vaticanes et y mettre de la dynamite. Il est vrai qu'il en aurait fallu de fortes quantités, mais enfin la prudence conseillait de veiller, et à partir de ce jour, les Grottes vaticanes furent, par ordre du Souverain Pontife, fermées au public. Les évêques eux-mêmes ne peuvent y célébrer à moins d'une permission spéciale du Pape. Or les circonstances ne sont pas précisément favorables à l'accomplissement de ce vœu. Les motifs qui ont fait fermer les Grottes vaticanes conservent toute leur force, si tant est qu'elles n'en aient pas acquis une nouvelle ; aussi, le vœu émis restera, jusqu'à nouvel ordre, on peut le craindre, à l'état de simple désir du Congrès d'archéologie chrétienne.

Un autre vœu regardait la cathédrale du Pape, St-Jean de Latran. Les restaurations qu'on y fit à plusieurs reprises pour réparer les ravages, soit des tremblements de terre (896), soit des incendies (1308, 1360), lui avaient laissé son cachet primitif et basilical, mais celles ordonnées par Innocent X et exécutées par Borromini en 1650 le lui firent perdre. Sous Clément V ses murs avaient été couverts de peintures de Giotto, de Gentile da Fabriano et de Pisanello; 300 ans plus tard une couche de chaux vint cacher toutes ses belles fresques dont elle fut le blanc linceul. Or on voudrait que le Souverain Pontife donnât les ordres nécessaires et fît enlever la chaux pour retrouver les peintures. Le travail est relativement facile, et on en a une preuve dans les fresques de nouveau mises à jour à Sainte-Marie in Cosmedin, conservées depuis 600 ans sous l'enduit qui les recouvrait. On obtiendrait certainement le même succès à Saint-Jean de Latran. Seulement il faut se rappeler qu'une église est avant tout un lieu de prière et non un musée. Si ces peintures ne présentent pas des ensembles complets,capables d'exciter les fidèles à la piété, le mieux serait de détacher ce que l'on pourrait retrouver, de le mettre dans un musée et de rendre aux parois de la vieille basilique leur teinte uniforme qui, si elle ne porte pas à la prière, au moins laisse prier.

On demande enfin que la chaire de Saint-Pierre magnifiquement enchâssée dans le reliquaire de Bernini, pût être vue plus facilement. Elle a été exposée en 1867, mais depuis cette époque, il n'a été donné à personne de la voir.

A ces vœux s'en ajoutait un autre d'intérêt plus général. Le Congrès exprimait le désir qu'une circulaire du Souverain Pontife, adressée aux évêques, gardiens et protecteurs des richesses archéologiques de leur diocèse, en défendît la vente sans les permissions nécessaires. De plus, pour mieux connaître ce patrimoine artistique, chaque curé ferait l'inventaire des richesses de son église ; un double en serait envoyé à l'évêché, et les savants pourraient ainsi se rendre compte des monuments intéressants pour leurs travaux, ou de ceux qu'il importerait de mettre en lumière.

***

Vœux de la IIIe section.

La troisième section avait à s'occuper des antiquités chrétiennes orientales et a émis deux vœux. Le premier est celui de préparer une histoire de l'hellénisme en Italie par le recueil de tous les monuments qui se rapportent à l'action et à l'influence grecque dans la péninsule. Cette influence et cette action ont été considérables ; pour s'en convaincre, il suffit de se rappeler que nombre d'églises des Calabres et de Sicile étaient de rit grec. Aujourd'hui encore, nous avons dans ces parties de la péninsule des groupes relativement importants d'Italo-Grecs, pour lesquels un évêque ordinant réside à Rome.

Le second vœu se rapporte à la publication d'une nouvelle édition de l'*Oriens Christianus*

de Lequien. Il est presque impossible de se procurer cet ouvrage, seule source où peuvent puiser tous ceux qui s'intéressent aux choses de l'Église orientale et de la succession de ses pasteurs. L'Orient est le pays des églises autocéphales, de là une difficulté plus grande pour en suivre et noter toutes les évolutions. Les Pères Augustins de l'Assomption qui, établis à Constantinople, font paraître la docte revue *Échos d'Orient*, ont abordé ce travail pour les patriarches de langue grecque. Le Congrès les encourage, les engage vivement à poursuivre leur œuvre, et voudrait que des Comités se constituassent pour faire le même travail sur les autres églises d'Orient.

***

Vœux de la IVe section.

La quatrième section avait comme champ d'action la liturgie dans ses rapports avec l'archéologie, mais elle s'est presque exclusivement occupée du chant ecclésiastique ; c'est au moins la partie sur laquelle les discussions ont été les plus nombreuses et les plus animées.

Le Père Grisar avait émis un vœu pour recommander les études musicales et faisait une mention spéciale de la *Paléographie musicale* des Bénédictins de Solesmes. Le Bénédictin Dom Janssens, tout en acceptant le vœu, crut devoir faire une réserve pour l'allusion à la *Paléographie musicale*. Il estimait que le Congrès devait voir de plus haut, et que d'ailleurs la *Paléographie musicale* des moines de Solesmes étant un livre classique que tous connaissent et apprécient, le recommander était inutile. La discussion s'engagea sur ce point, et finalement le vœu de la section passa sans allusion à la *Paléographie musicale*. Le Congrès voudrait encore qu'à l'occasion du treizième centenaire de la mort de saint Grégoire (✠ 604), les savants fissent des études spéciales pour célébrer avec plus de pompe ce grand souvenir du fondateur du plain chant.

Et à propos de musique sacrée, il ne faut pas oublier que le chant est le plus ancien monument de l'art chrétien. Il est dans la sainte liturgie ce qu'est la croix dans l'architecture chrétienne, la bible dans la théologie. Il a emprunté à la Synagogue la matière, c'est-à-dire la psalmodie qui le rattache au chant primitif du temple de Salomon, et la mélopée grecque lui a donné sa forme suivant le principe fondamental qui, d'Aristoxène à Guy d'Arezzo, se trouve exprimé par cette formule: « Le son est dans la musique ce qu'est le point dans la géométrie, l'unité dans l'arithmétique et la lettre dans la grammaire. » Dans la discussion, le nom de l'abbé Perosi fut prononcé, et le R. P. de Santi en profita pour faire une remarque intéressante. Il constatait que l'on pouvait faire de nombreux rapprochements entre les mélodies grégoriennes et celles que l'on trouve dans les œuvres du co-directeur de la Sixtine. Ces dernières complètent en général la phrase grégorienne. Il en concluait que le chant grégorien n'était point le chant d'une époque actuellement en opposition avec la musique moderne, mais que c'est un chant vivant, capable de susciter les plus grandes émotions ; il est le chant de l'Église, et non pas seulement de l'Église d'hier, mais de l'Église d'aujourd'hui, de demain, de tous les temps.

Le Congrès ne pouvait se désintéresser du sort des manuscrits liturgiques et il demande que l'on ait pour eux un soin plus grand. Dans certains couvents on se sert encore de livres choraux écrits sur parchemin au XVIe siècle, et cet usage est loin d'être favorable à leur conservation. Il serait facile de les remplacer par des copies, ou des éditions modernes et de garder dans les bibliothèques ces éditions anciennes, monuments d'une valeur parfois inestimable. Les manuscrits liturgiques contenant les liturgies locales sont peu connus et il y aurait grand intérêt à les éditer. L'Église n'est autre que la réunion de toutes les églises particulières, et connaître mieux celles-ci, c'est faire mieux apprécier celle-là. Mais le Congrès constatait aussi avec mélancolie que les manuscrits liturgiques italiens étaient encore ceux qui étaient le plus ignorés. Des fonds entiers, non seulement sont inexplorés, mais n'ont même pas de catalogue. Il sollicite donc une étude spéciale de ces trésors cachés. Enfin, il faudrait que dans tous les séminaires il y eût un cours de liturgie scientifique, qui est un appendice nécessaire de la théologie, et où on mettrait les élèves en présence des textes comparés de la liturgie dans les différents rites.

Ce vœu est important ; il se relie à cet autre émis par le Congrès pour faire établir dans tous les séminaires, si c'était possible, des cours d'archéologie chrétienne distincts des cours d'histoire ecclésiastique. Tout cela est louable, et ce serait une chose utile que les séminaristes pussent, pendant leurs études, avoir une bonne teinte d'épigraphie, d'archéologie et de liturgie comparée. Il faut se rappeler cependant qu'ils n'ont pas que cela à faire dans les cinq années de séminaire ; que ces études sont après tout secondaires ; que la théologie, le droit canonique l'Écriture sainte sont le fondement sur lequel ils doivent asseoir l'édifice de leur science sacerdotale, et il ne faudrait pas, qu'à force de vouloir prendre une teinte de toutes choses, les

séminaristes finissent par ignorer leur théologie et le droit canonique.

***

Vœux de la Ve section.

La cinquième section s'occupait d'épigraphie, et Rome est le terrain classique de l'inscription chrétienne. M. de Rossi estimait en 1877 à 15000 le nombre des inscriptions chrétiennes entières ou mutilées, trouvées à Rome ; il ajoutait que chaque année on en découvrait un millier de nouvelles. Mais se basant sur des calculs et des rapprochements, il évaluait à cent mille le nombre des inscriptions chrétiennes de Rome pendant les six premiers siècles. M. de Rossi a publié le premier volume du *Corpus Inscriptionum* de Rome, antérieures au VIIe siècle ; les inscriptions y sont toutes datées. Puis le gouvernement italien a édité à ses frais le second volume de cette collection, qui comprend les inscriptions qui n'existent plus en original, mais que nous ont conservées, soit les itinéraires des pèlerins, soit diverses *sylloges* ou recueils plus ou moins anciens. Le prof. Gatti a préparé les éléments d'un troisième volume, et le Congrès émet le vœu que le gouvernement italien complète l'œuvre qu'avait commencée Pie IX en publiant la troisième partie de cette collection unique au monde.

Nous avons de nombreux manuels d'épigraphie chrétienne, mais chacun est fait dans un but particulier, et le Congrès émet le vœu qu'on publie bientôt un manuel d'épigraphie destiné spécialement aux jeunes ecclésiastiques et autres, désireux d'avoir des règles sûres pour interpréter les documents épigraphiques qui peuvent leur tomber sous les yeux.

***

Vœux de la VIe section.

La sixième section avait à s'occuper de la littérature des premiers siècles chrétiens dans ses rapports avec l'antiquité chrétienne. Le sujet devenait moins aride ; aussi les vœux ont été plus nombreux et ceux émis par la section, ratifiés par l'assemblée générale, se groupent en quatre classes.

Nous trouvons dans la première le vœu d'une bibliographie de la littérature chrétienne ; celui d'une histoire de la tradition de cette littérature depuis le temps de la paix ; le catalogue des *Initia patrum*, c'est-à-dire les premiers mots de chacun de ces écrits ; l'augmentation des *Bibliothecae patrum* nationales en les faisant profiter de tous les manuscrits que l'on pourra utiliser. Les palimpsestes chrétiens auraient besoin d'être recherchés et catalogués, et enfin les chaînes de pères ou *florilegium* mériteraient d'être l'objet de recherches littéraires approfondies.

Un second groupe de vœux insistait sur l'utilité considérable qu'il y aurait à explorer plus profondément les littératures orientales, et principalement la littérature syriaque, étude qui servirait non seulement à établir d'intéressants rapprochements, mais à retrouver dans les traductions les originaux grecs perdus ou mutilés.

Les anciens auteurs chrétiens ont exercé sur le moyen âge une profonde influence que l'on constate en maints endroits, mais on n'a point fait de travail pour en démontrer l'importance et le mode d'action. Aussi il y aurait lieu de faire des monographies spéciales sur tel et tel auteur, mettant en évidence l'influence qu'il a acquise sur les esprits au moyen âge. De même, il y aurait grand intérêt à connaître les rapports de la littérature classique avec la littérature chrétienne, l'action des diverses écoles chrétiennes, leur rayonnement, leur influence réciproque, et si l'on peut dire, leur compénétration. Jadis l'écolier allait d'Université en Université, et ces voyages mettaient les centres d'activité intellectuelle en rapports presque continuels. Il y a là tout un côté très intéressant à fouiller. Enfin une histoire générale de la littérature chrétienne ne pourra se faire que lorsque des histoires particulières auront été imprimées ; le Congrès recommande vivement ces publications nationales, pierres de l'édifice future qu'il veut voir élever à la littérature chrétienne.

Un quatrième groupe de vœux visait les études qui doivent servir à la diffusion de l'archéologie.

C'est d'abord la recommandation de fonder dans les Universités, et s'il se pouvait, dans les séminaires diocésains, des cours d'antiquités chrétiennes distincts des cours d'histoire ecclésiastique. Le Congrès voudrait aussi que les leçons de patristique, qui existent déjà dans plusieurs Universités, fussent étendues à tous les Instituts supérieurs d'éducation. On fait connaître dans les classes les plus belles pensées des auteurs classiques ; qui jamais a pensé à faire la même chose pour les auteurs chrétiens ? Il faudrait habituer les jeunes gens à la connaissance des meilleurs écrits de l'antiquité chrétienne et leur faire connaître les plus anciennes expressions littéraires de la pensée vivifiée par le Christ. Enfin, le Congrès recommande les collections, en langue vulgaire, des écrits des pères, imitant ce qui s'est fait en Allemagne, Angleterre, Norwège et aux États-Unis.

***

Vœux de la VIIe section.

La septième section, chargée de l'archéologie didactique et de la partie « enseignement » de cette science, avait de nombreux points de contact avec la sixième section, et quelques-uns de ses vœux ne sont qu'une autre forme de ceux que nous connaissons déjà. Tel par exemple le vœu d'ériger dans les séminaires des chaires d'archéologie chrétienne.

C'est le vœu que les fouilles des cimetières chrétiens à Rome se poursuivent avec activité. C'est ensuite le vœu, très applaudi et auquel il a été déjà fait allusion, que les évêques défendent à tous les prêtres qui sont sous leur juridiction, principalement dans les paroisses de campagne, de vendre les objets anciens qui se trouvent dans leur église ou leur sacristie. En Italie comme en France des marchands parcourent à époques réglées les presbystères, se font tout montrer, et achètent souvent à vil prix, des objets extrêmement précieux pour l'art ou l'histoire. Voici, pour corroborer ce fait, un souvenir personnel : Le curé de ma paroisse natale a vendu pour la modique somme de 2 francs un bénitier en bronze pour l'aspersion, datant du XIIIe siècle avec une inscription qui courait tout autour. Le bénitier avait servi au culte depuis cette époque jusqu'à 1860; il avait été alors remplacé par un affreux bénitier moderne. Le poids du cuivre valait à lui seul quatre fois la somme donnée pour l'objet.

Mais cette section a émis quelques vœux qui ont droit à une mention spéciale.

On désirerait aussi qu'un bulletin annuel donnât les indications de toutes les publications relatives aux antiquités chrétiennes depuis les origines jusqu'au pontificat de S. Grégoire le Grand. Le chercheur apprendrait ainsi si le travail qu'il veut entreprendre n'a point été déjà fait par un autre, et trouverait encore sans peine les éléments secondaires d'information qui le conduiraient à bonne fin.

L'archéologie chrétienne est une science, mais toutes ses conclusions n'offrent point le même degré de certitude. S'il y en a qui sont certaines, d'autres ne sont que de simples conjectures, ou des hypothèses que permet l'état actuel de la science et qui doivent être contrôlées. Il manque un manuel indiquant ces conclusions. Elles se trouvent dans de Rossi, Bosio, les PP. Marchi et Garrucci, mais il faut un travail long, pénible, délicat pour les y puiser et les mettre en ordre. Si on faisait un ouvrage où seraient réunies dans un ordre logique toutes les conclusions, auxquelles est arrivée l'Archéologie chrétienne, en donnant à chacune d'elles le degré de certitude qui convient, ce serait rendre un très grand service à tous ceux qui s'occupent de cette science et épargner bien des recherches en montrant de suite le chemin déjà parcouru et le but que les maîtres de cette science ont atteint.

Enfin le Congrès ne pouvait point ne pas recommander le *Nuovo Bollettino di archeologia cristiana* : c'est ce qu'il a fait dans un dernier vœu. Celui-ci était cependant incomplet ; il ne suffit pas de recommander cette publication, il faudrait encore recommander à ses rédacteurs de la faire paraître à intervalles plus réguliers. Cette publication voit en effet le jour un peu quand il plaît à Dieu, et la preuve en est qu'au mois de juillet, aucun fascicule de cette année 1900 n'a été encore livré au public.

***

Çà et là dans le Congrès.

Je ne voudrais pas terminer cet exposé sans glaner çà et là quelques intéressantes indications archéologiques. C'est le moyen de montrer sous un jour plus complet l'œuvre de ce Congrès.

La découverte que fit M. de Rossi en 1854 de la fameuse chambre des Papes eut un grand retentissement dans le monde chrétien. Il y retrouva les inscriptions des SS. Pontifes Urbain, Anthère, Lucius et Eutychien, mais on savait par divers documents qui nous en parlaient que d'autres pontifes y avaient été ensevelis. Or M. Lanciani vient de découvrir un manuscrit inédit qui ajoute quelques noms à cette liste. Le 4 mars 1589 la chambre des papes était découverte par deux jésuites qui y virent les inscriptions dont nous avons parlé, mais en lurent encore trois autres dont les fragments ne nous sont point parvenus. Ce sont les papes SS. Pontien, Zéphyrin (le premier pape déposé dans ce cimetière), et un autre qui serait probablement le pape Hygin.

La plus belle pièce du trésor de Saint-Pierre est assurément la dalmatique d'origine byzantine à fond bleu brodé en or et couleur, connue sous le nom de dalmatique de Charlemagne. Si l'appellation était exacte, ce vêtement remonterait au IXe siècle, mais M. Colasanti, en rapprochant les dessins de cet ornement avec d'autres qui appartiennent indubitablement aux Xe et XIe siècles, incline à assigner la dalmatique vaticane aux dernières années du XIe siècle. Dans cette dalmatique, le Sauveur est barbu dans la scène de la transfiguration ; il est sans barbe dans la représentation de son triomphe, et les éléments connus de l'iconographie de ces temps se retrouvent dans les dessins de

ce tissu. De plus, un ivoire byzantin du XIIe siècle, tout couvert de sculptures représentant des scènes apocalyptiques, offre de très grands rapports avec cette dalmatique. La controverse a, on le voit, sa gravité, car il s'agit de reculer de trois siècles un ornement de cette importance, et de détruire la légende, acceptée sans conteste, qui voulait que Charlemagne eût porté cette dalmatique le jour de son sacre par S. Léon III.

M. Colasanti aura eu du moins le mérite de soulever le problème, et ceux qui n'accepteront pas sa solution, obligés de défendre la leur, seront contraints de recourir à de nouveaux arguments qui porteront certainement la lumière dans cette délicate question.

La mosaïque de Sainte-Pudentienne, travail du IVe siècle, offre un problème d'un autre genre. Que représente la ville qui sert de fond aux différents personnages du premier plan ?

Mgr Crostarosa y voit, et il semble que son opinion soit la plus solide, le patriarchium de l'Église romaine. Ste Pudentienne venait de donner son palais pour l'habitation du Pape et les différents services de l'administration pontificale. Il était juste que dans une église élevée en mémoire de cette sainte, aussi célèbre par sa générosité que par sa virginité, les Papes eussent peint en traits ineffaçables la donatrice elle-même. Devant était le Sauveur « *Conservator domus pudentianae* », et toute la mosaïque convergeait vers le même but.

Le Père Cré, des Pères Blancs, voit au contraire dans cette série de monuments, les principales églises de Jérusalem. Il insiste spécialement sur l'église *Eleona* et sur la basilique de l'Ascension, qui serait marquée par sa coupole ouverte au milieu, les chrétiens n'ayant point voulu boucher le passage par lequel Notre Seigneur était monté au ciel. Toutefois, il faut remarquer que le portique qui sert de base à la représentation est certainement un portique romain, et que seule la partie supérieure de la mosaïque pourrait dans cette hypothèse représenter Jérusalem. L'une et l'autre explication méritent d'être contrôlées, mais par l'une et l'autre on voit que la mosaïque de Sainte-Pudentienne sort de l'ensemble conventionnel pour devenir un document historique de la plus haute importance.

Le R. P. Erhlé vient de découvrir dans des manuscrits de la Bibliothèque vaticane deux nouvelles vues de Rome. L'une appartient à l'année 1456 ; elle est faite par Giacomo da Fabriano. Cette vue existe dans un manuscrit de la *Cité de Dieu* de saint Augustin et se rapporte à la classe caractérisée par la miniature de la bibliothèque de Ste-Geneviève à Paris et que M. Geffroy a publiée dans ses *Mélanges*. Une autre vue appartient aux dernières années du XVe siècle. L'une et l'autre se trouvent dans le fond de la Reine de Suède.

Le Rév. Dom Morin, bénédictin, a fait une communication très intéressante sur les annotations liturgiques *(pericopes)* inscrites en marge du célèbre évangéliaire ambrosien qui appartient à la première moitié du Ve siècle. Par la comparaison avec d'autres liturgies, le P. Morin établit que ces annotations ne se rapportent point à l'ancienne liturgie de Milan, mais à celle de Marseille ; elles ne représenteraient par conséquent pas l'état liturgique de cette église à l'époque des Mérovingiens. Ce manuscrit aurait donc été copié à Marseille 50 ans à peu près après la mort de Cassien. Les annotations liturgiques nous donnent, selon toute probabilité, une partie du lectionnaire composé par le docte prêtre marseillais Musaeus, dont parle Gennade dans son *De viris illustribus*. Parmi les saints locaux indiqués dans ces annotations se trouvent saint Victor et un martyr Éleuthère dont le culte a survécu à la perte de toute donnée historique sur son compte.

M. Walter Lowrie a fait au Congrès un rapprochement très curieux entre les dessins en bas-relief du moyen âge et l'ornementation des tissus. Après avoir fait remarquer que ce genre de bas-relief était commun à tout l'empire et ne pouvait s'expliquer par des circonstances purement locales, il a fait observer que ces bas-reliefs se prêtaient admirablement bien à l'ornementation des tissus, et, s'emparant de cette idée, il fit faire un certain nombre de vêtements ecclésiastiques ornés de ces dessins. Après avoir reconnu cette adaptation, il renversa le problème et se demanda si les tissus n'étaient point au contraire la source où auraient puisé ces bas-reliefs, ce qui expliquait pourquoi leur reproduction dans les tissus était si aisée. Creusant la question sous cette nouvelle phase, il a reconnu que les modèles de presque tous les dessins ont été fournis par les tissus trouvés en Égypte et dispersés aujourd'hui dans les musées d'Europe. Quelques-uns de ces dessins sont plutôt classiques, les autres, au contraire, dérivent des plus anciennes traditions de l'Orient.

Le mont Tancia, dans la Sabine, non loin de Rocca Antica, possède une grotte de saint Michel. D'après une vieille légende, trouvée dans un manuscrit gothique de la Vallicelliana et qui appartient aux premières années du XIVe siècle, le pape S. Sylvestre aurait consacré cette grotte à l'archange saint Michel en souvenir de la victoire de cet archange sur un dragon infernal qui désolait alors la Sabine. Cette forme légendaire

cache une vérité très réelle ; c'est la lutte du démon, représenté par le dragon, contre l'Église et la victoire de cette dernière sous les traits de l'archange.

On parvient à cette grotte par un escalier creusé dans le roc : la lumière y pénètre par une porte cintrée et un large soupirail garni de barres de fer. Vers le milieu de la grotte se trouve un autel en maçonnerie surmonté d'un arc appuyé sur deux colonnes de marbre à peine dégrossies et couvert de vieilles peintures byzantines. Sur la table de l'autel est un petit tableau sur ardoise représentant saint Michel terrassant le dragon. On peut encore distinguer aux parois latérales deux grandes fresques peintes à l'ocre rouge, très endommagées par l'humidité qui montrent, l'une la sainte Vierge et l'Enfant Jésus, l'autre l'archange pesant dans la balance les âmes des trépassés.

Ce qui donne à cette grotte un intérêt tout spécial, c'est la particularité suivante : Après l'endroit où se trouve l'autel, la voûte s'abaisse insensiblement et va se perdre dans une anfractuosité du rocher où l'on ne peut se glisser qu'en rampant. Au fond de cette seconde grotte, complètement obscure, on voit, grossièrement taillée dans un bloc de stalagmite, une sorte de statuette informe, grimaçante, hideuse et qui ressemble à s'y méprendre aux horribles fétiches des tribus africaines. Ce serait là, très probablement, l'ancienne divinité de la montagne dépossédée ensuite par l'Église, et depuis complètement tombée dans l'oubli.

La cathédrale de Tournai a eu les honneurs d'une communication du Comm. Sail, à propos de l'architecture lombarde. Cette architecture se répandit dans toute l'Europe, se modifiant suivant les lieux et les circonstances, mais elle a produit à Tournai un monument qui lui appartient tout entier, et c'est le mérite de cette cathédrale jetant au milieu des brumes du Nord un spécimen aussi pur que possible de l'architecture de la haute Italie. Cette cathédrale fut construite en 1070, et les documents conservés permettent d'affirmer son origine lombarde. Celle-ci est encore prouvée par le plan des nefs, le dispositif des tribunes élevées sur les bas-côtés, la lanterne centrale, les hémicycles du transept, l'absence d'absidioles autour du chœur, etc. Tous ces détails sont caractéristiques de l'art lombard. Il est encore à remarquer que l'on retrouve dans diverses églises de Milan les éléments caractéristiques de la cathédrale de Tournai. Saint-Ambroise nous donne le plan des nefs et des tribunes ; Saint-Nazaire, la croix allongée par les croisillons et surmontée de la lanterne centrale ; Saint-Laurent, les galeries intérieures et les étages des hémicycles ainsi que les quatre tours aux angles de la croix. Ces particularités rendent très intéressante l'étude de cet édifice et le recommandent aux investigations des archéologues (1).

***

Mais il faut terminer, bien qu'un grand nombre de communications, de discussions seraient encore à citer. Tout a une fin, même les Congrès, et par conséquent aussi leurs comptes-rendus.

Avant de se séparer, on devait déterminer quand et où se réunirait le IIIe Congrès. L'époque ne fut pas fixée, mais le lieu a eu les honneurs d'une délibération.

Lyon, Jérusalem, Constantinople, Carthage se partageaient le désir de devenir le siège du IIIe Congrès d'archéologie chrétienne. Mgr Duchesne a bien mis en évidence les avantages que présentait Carthage. « Ce pays est un vaste musée, et ce n'est pas un musée inexploité. Des sociétés savantes, nombreuses et actives, des collections jeunes encore mais déjà célèbres, des travailleurs éprouvés, infatigables, dont quelques-uns ont pris une grande part à ce Congrès, soit en l'honorant de leur présence, soit en lui envoyant d'importants mémoires, voilà, je crois, des points d'appui de premier ordre. A Carthage et à Tunis, ce qui est tout un, peut aisément se relier l'activité scientifique d'Alger, de Bône, de Constantine, d'Oran comme jadis, au temps d'Aurèle et d'Augustin s'y concentrait l'activité ecclésiastique de la Numidie et de la Mauritanie. Nous y trouverions donc de grandes ressources et de préparation et d'étude. »

Le siège du troisième Congrès à Carthage a été voté par acclamation, et Mgr Duchesne a clos son discours par ces mots « *Adeunda Carthago.* »

Albert BATTANDIER.

1. *Note du Secrétaire de la Revue de l'Art chrétien.*

Les remarques communiquées par le Comm. Sail ne sont pas précisément inédites. Telles que les résume notre estimé correspondant, elles constituent l'abrégé d'une étude publiée par le soussigné dans la *Revue de l'Art chrétien*, année 1893, p. 216.

L. CLOQUET.

Bibliographie.

DAS ALTCHRISTLICHE HAUPT PORTAL AN DER KIRCHE DER HL. SABINA, AUF DEM AVENTINISCHEN HUEGEL ZU ROM. Beschrieben und erläutert von Dr Johannes WIEGAND, Kaplan am deutschen Campo santo zu Rom.

L'ANCIEN PORTAIL CHRÉTIEN DE L'ÉGLISE STE-SABINE, SUR LE MONT AVENTIN A ROME. Trèves, Imprimerie St-Paulin, 1900. 145 pp. avec 21 pl. en phototypie et 6 figures dans le texte. Prix: 16 marcs. 20 frs.

LE monument qui fait l'objet de cette monographie n'est pas de ceux qui ont été négligés jusqu'à présent, et longue serait la liste des savants qui lui ont consacré des études plus ou moins développées. Il a en outre été surveillé avec grand soin par les autorités officielles romaines, qui, dans ce siècle, ont jugé nécessaire de le soumettre à des restaurations consciencieuses, en 1835-36, en 1852, et enfin en 1892; cette dernière restauration était devenue nécessaire par l'explosion d'une poudrière qui eut lieu le 23 avril de cette même année.

L'œuvre que M. le Dr Wiegand a soumise à une nouvelle étude se compose, dans sa forme actuelle, des deux vantaux de la porte qui autrefois fermait le portail principal donnant accès à l'église de Ste-Sabine, laquelle, comme on sait, est desservie depuis la fondation de leur Ordre, par les religieux dominicains. Ce portail n'a plus aujourd'hui d'usage, une porte latérale qui donne directement sur l'église ayant été ouverte. Mais l'intérêt historique et archéologique qui s'attache aux sculptures en bois qui décorent la porte lui donne une très haute valeur.

Chaque vantail est divisé en panneaux carrés, ornés de sculptures en relief, représentant des scènes de l'ancien et du nouveau Testament. Autrefois ces reliefs étaient au nombre de 28. Aujourd'hui il ne reste plus que cinq compositions se rapportant à l'ancien Testament et treize aux évangiles. Dix tableaux sont perdus.

Il est à regretter que dans les restaurations et les modifications que l'œuvre a subies, les panneaux n'ont pas été replacés dans l'ordre primitif, ce qui en rend parfois l'interprétation très difficile. Les restaurations, en ce qui regarde les figures, ont été généralement sobres et consciencieuses ; l'on s'est borné au strict nécessaire. Il n'en a pas été de même des encadrements formant assemblage, et qui, très intéressants par leur décor, avaient probablement beaucoup souffert. Dans les compositions historiques M. le Dr Wiegand croit reconnaître la main de trois artistes différents.

Au début de cette importante monographie, l'auteur fait connaître que son but principal est de dissiper les doutes, les controverses et les opinions divergentes des archéologues, sur les particularités iconographiques que l'œuvre présente. Ce but, il a voulu l'atteindre par la reproduction la plus exacte possible des reliefs. Il a voulu offrir ainsi une compensation et une facilité à ceux qui ne peuvent, huchés pendant des heures sur une échelle, étudier les originaux qui sont éclairés par un jour très insuffisant. Les rangées supérieures notamment sont noyées dans la pénombre, et pour les photographier, il a fallu avoir recours à des moyens artificiels d'éclairage. A ce point de vue il y a lieu de féliciter l'auteur ; les planches sont excellentes et donnent une idée très précise de l'œuvre originale.

Je ne saurais le suivre dans les développements qu'il donne à son travail. S'il a l'avantage d'arriver le dernier dans l'examen d'une œuvre plastique qui, comme je viens de le rappeler, a souvent attiré l'attention des archéologues, M. Wiegand reste cependant entièrement objectif, discutant avec une science très sûre et une logique serrée l'opinion de ses prédécesseurs. Il combat les conclusions des uns, adopte les vues de quelques autres, et ne paraît guère influencé que par un article du P. Grisar paru à Rome il y a quelques années (1) et avec lequel il semble généralement d'accord.

Voici les conclusions auxquelles s'arrête M. le Dr Wiegand.

Si nous considérons l'ensemble du travail, nous nous trouvons en présence d'un art qui cherche à s'affranchir des entraves de l'art naïvement symbolique qui l'a précédé. Il se rattache à la vérité à l'art plastique des sarcophages chrétiens, mais malgré ses efforts dans le sens du naturalisme et du progrès, il se manifeste d'abord par la réunion des données traditionnelles et historiques. Cependant il s'essaye à créer des motifs originaux, et parvient même à des créations nouvelles.

Pour la date de ces sculptures l'auteur, d'accord avec le P. Grisar, croit devoir la fixer dans la première moitié du Ve siècle, c'est-à-dire à une époque très rapprochée de la fondation et de la construction de l'église Ste-Sabine (2).

1. *Römische Quartalschrift 1894.*
2. *Kreuz und kreuzigung auf der altchristlichen Thüre von S. Sabina in Rom.* H. Grisar, S. J. 1. 40.

Les analogies avec la sculpture des sarcophages antiques sont si sensibles, qu'il est évident que les reliefs de la porte de Ste-Sabine remontent au temps où l'art qui a façonné les anciens sarcophages chrétiens était encore en pleine floraison à Rome. Un siècle plus tard, l'art en pleine décadence à Rome, était incapable de semblable travail.

Suivant un archéologue cité par l'auteur, M. Kondakoff, les sculptures de Ste-Sabine doivent être regardées comme le chaînon qui rattache la sculpture des sarcophages chrétiens à cet art encore barbare, mais à la recherche d'une voie nouvelle, et dont la chaire de St-Maximin à Ravenne est le produit le plus remarquable.

Par ces conclusions on voit toute l'importance de la monographie publiée par M. Wiegand ; elle répand une lumière précieuse sur une phase de l'art chrétien encore trop peu connue.

Quelques savants qui ont étudié les panneaux sculptés de Ste-Sabine ont été plus loin ; ils ont voulu voir dans ce travail le prototype des portes historiées du moyen âge, et notamment, des portes en bronze de quelques cathédrales. M. le Dr Wiegand ne partage pas leur opinion. On a cité notamment les portes de Spalato et d'Hildesheim.

L'auteur ne saurait admettre l'influence qu'auraient exercée les portes de Ste-Sabine sur les portes de bronze du XIIe et du XIIIe siècle. Les portes romanes de leur côté n'offrent pas assez d'analogie avec celle de Ste-Sabine pour faire croire à une filiation. Saint Bernward, qui a habité l'Aventin pendant son séjour à Rome, vers l'an mille, et qui très probablement a vu et étudié les panneaux sculptés de Ste-Sabine, a pu y prendre la pensée de décorer d'histoires empruntées à l'ancien et au nouveau Testament les portes de sa cathédrale, pensée qu'il a réalisée à son retour à Hildesheim ; mais il n'est guère possible de reconnaître dans son travail au point de vue du style une influence directe de l'œuvre romaine. Quant à la porte de Spalato, on ne peut y trouver qu'une influence byzantine considérablement tempérée par les traditions locales, dont d'autres monuments de Spalato portent l'irrécusable empreinte.

J. H.

L'ÉPÉE ET LE CHAPEAU DUCAL DONNÉS PAR GRÉGOIRE XIII EN 1575 A CHARLES-FRÉDÉRIC, PRINCE DE CLÈVES ET DE JULIERS. Souvenir historique, par le Marquis Mac Swiney de Mashanaglass. Rome, 1900.

Sous ce titre, l'auteur qui poursuit avec persévérance ses recherches dans les archives du Vatican, a offert aux lecteurs du *Cosmos Catholicus*, le récit intéressant de la remise de l'épée et du chapeau ducal au jeune prince de Clèves et de Juliers, par le pape qui, dans l'octroi de cette faveur, semble avoir cédé cette fois plutôt à un sentiment d'affection pour le donataire, qu'à des visées politiques. Le jeune prince n'a pu longtemps se prévaloir de l'affection paternelle que lui portait Grégoire XIII, car il mourut à Rome le 9 février 1575. Le lendemain on lui fit de solennelles funérailles dans l'église teutonique de *Santa Maria de l'Anima*, où le souvenir du prince est consacré par un mausolée remarquable. Dans la sacristie de la même église se trouve un joli bas-relief représentant la remise de l'épée et du chapeau au prince de Clèves. Ce bas-relief est dû au ciseau du sculpteur flamand Nicolas d'Arras et Giles de Rivière. Il faisait partie autrefois du mausolée qui a subi des modifications regrettables.

J. H.

LA CROIX DE LA COLLÉGIALE DE VILLA-BERTRAM, en Catalogne.

Sous ce titre, notre collaborateur Dom E. Roulin vient de publier dans les « Monuments et Mémoires de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres » une intéressante étude, accompagnée de deux excellentes planches en héliogravure et de la reproduction de différents détails. Cette étude fait connaître un monument de l'orfévrerie espagnole de dimensions extraordinaires et d'un travail remarquable.

C'est un crucifix d'autel d'une hauteur de plus de deux mètres, dont le style accuse le commencement du XIVe siècle, décoré avec une grande richesse au moyen d'émaux, d'intailles antiques et de filigranes ; — œuvre à part, bien espagnole. L'auteur signale à la vérité quelques croix à peu près similaires mais d'importance inférieure et de moindre richesse.

Cette belle pièce d'orfévrerie espagnole est une preuve nouvelle de la fécondité de l'art au moyen âge et de la sincérité avec laquelle il manifeste le caractère national dans tous les domaines.

J. H.

BIBLIOGRAPHIE DES INVENTAIRES.

1. — COMPTES DE RAYMOND MAURIN, TRÉSORIER DE L'ÉVÊQUE DE PAMIERS, EN 1378, par J. M. Vidal, dans les *Annales de St-Louis des Français* ; Rome, 1900, 3e fasc., pp. 377-408.

Il n'y a pas grande variété dans ces comptes, qu'il eût été possible d'abréger pour éviter de trop fréquentes et inutiles répétitions. Le

prélat vivait modestement. A la cuisine, on emploie les choux *(pro caulibus)*, la moutarde *(pro cenapio)*, le persil *(pro petroxillo)*, l'ail et les cèpes *(pro alleis et cepis)*; on sert sur la table des coings confits *(pro cothonis confistatis)*, des figues et des raisins *(pro ficubus et racemis)*, du sucre *(1 lib. subcari)*, du fromage gras *(uno caseo pingue)*. Le vin qui se boit est du Bourgogne, du muscat *(pro vino et musqueto)*, du grenache *(1 fulheta varnachie)*, du vin de Naples *(pro vino Napolitano)*.

Il est question d'étrennes données aux serviteurs, « In die Circumcisionis tradidi duos franchos ad dandum famulis pro strenis ».

A noter les trois mots : potage *(pro potagio)*, les urinaux *(pro III orinalibus)*, qui ne peut s'entendre de « serviettes », car à la suite viennent « una olla, uno picherio terre » ; donc il s'agit d'un vase spécial en terre ; enfin mortier *(uno mourterio lapideo)*, non pas seulement « pour écraser le sel », mais aussi pour les épices *(pro speciebus)*.

Robe s'entend, comme de nos jours en italien, *roba*, des hardes ou vêtements : « Pro rauba mea », « pro recuperandis raubis a sutore ».

Pro nebulis, 3 soldi, à un dîner fait en voyage, à une auberge, « in hostillaria ». L'éditeur met en note : « Nebula, sorte de pain ». Ce n'est pas cela : la *nieule* est une pâte légère, du genre des oublies. Voir ce que j'en ai écrit dans mon opuscule : *Nieules et gaufriers, au moyen âge et à la renaissance*, Toulouse, 1873, in-4° de 56 pages avec 5 planches.

2. — TESTAMENT DE GUILLAUME DE LA ROCHEFOUCAULD ET DE FRANÇOISE DE LA HAYE, SA FEMME, 1510 (*Bull. de la Soc. arch. de la Charente*, 1898, pp. 231-235).

Deux chapelles sont fondées, l'une « au grant haultier », en l'honneur de la Ste Vierge et l'autre, de S. Sébastien, « à l'autier du cousté dextre ». La sonnerie pour les messes dites par les chapelains, le lundi et le vendredi, est ainsi réglée : « Et seront tenus les chapelains qui sont et en l'advenir seront, de sonner la plus grosse cloche.... en branle, par trois fois, avant que célébrer et chanter leurs messes, et sonner chascune foys l'espace de temps que l'on demourroit à dire le psaulme *Miserere mei Deus*, par ainsy qu'il y aye distance, chascun coup que l'on sonnera à branle, de l'un à l'autre, l'espace du temps que l'on donneroit à dire à loisir troys *Pater noster* et troys *Ave Maria* et que le dernier coup qui sera sonné de la dite cloche, sonnera douze coups, à loisir de distance d'un *Ave Maria* l'un de l'autre ».

Voici pour le luminaire : « Voulons et ordonnons qu'au jour de l'obit, enterrement et obsèque de chascun de nous, soit mis en treize torches et sierges soixante livres de cire et quatorze petitz enffans qui porteront les torches, soit donné à chascun une aulne et demy de drap noir, du prix de douze sols six deniers l'aulne ».

3. — INVENTAIRE DU MOBILIER D'UN GENTILHOMME NORMAND, par M. Aubert, 1511 (*Bull. hist. et phil.*, 1898, pp. 461-462).

Peu important et non numéroté.

Taie d'oreiller. « Cinq petites tès d'orilié. Deux grans tès pour espaulier. » Ailleurs, on trouve écrit « toye d'oriier ».

« Trois bisons ».

4. — PRÉSENTS DE LA VILLE D'ORLÉANS A L'EMPEREUR CHARLES-QUINT, 20 DÉCEMBRE 1539, par Desplanz (*Rev. des quest. héral.*, 1898, pp. 253-255).

Ces présents consistent en « vingt-quatre pièces de vaisselle d'argent en doreure vermeille et aruston (?), du coing et poinçon de Paris ». Ce sont : « une buye », « deux grans bassins » pour laver les mains et accompagner les aiguières ; « deux flacons », « quatre coupes couvertes », « deux sallières couvertes », « deux esguyères gauderonnées », « trois flambeaulx », « deux couppes, cizellées à l'anctique ».

5. — LE JEUDI ABSOLU ET LE LAVEMENT DES PIEDS, par le victe de Poli (*Rev. des quest. héraldiq.*, 1898, pp. 427-436).

Le *Jeudi absolu* ou de l'absolution est le Jeudi Saint. A la cour de France, le roi lavait les pieds à « treize enfants pauvres », vêtus « d'une petite robe de drap rouge garnie, d'un chapeau et de deux aulnes de toile qui leur pendent du col jusqu'à terre », puis les servait à une table, chargée de « treize plats de bois, » et leur passait « au col une bourse dans laquelle il y a treize écus ». Les comptes relatifs à ce pieux usage datent de 1571 : ils sont suivis des « aultres aulmosnes faictes aux pauvres filles à marier », au nom du roi, par le célèbre humaniste « Jacques Amyot, évesque d'Auxerre » et « grand aulmosnier » ; la dot, pour chacune, était de « XV livres tournois ».

6. — COMPTES DU COLLÈGE DU MANS A PARIS, 1585-1588, par Chavanon (*Prov. du Maine*, 1899, pp. 298-301).

Quatre fêtes sont déclarées *annuelles* : « Pasques, Pentecoste, Toussainctz et Noël ». On les

solennisait par « matines et vespres, les dimanches et festes et vigilles d'icelles ». Le jour de S. Julien, on jette sur le pavé des « herbes et fleurs odorantes ». — « Pour des rameaulz, au jour de Pasques floryes, payé huict soulz. — « A la feste de la Toussainctz, une livvre d'encens de Liban ». — « Pour le jeudy absolut, en eschaudez et vin et en clou et esplingues à faire le Paradis » ; en Anjou, on nomme encore *paradis* le reposoir du Jeudi Saint.

7. — INVENTAIRE DES BIENS DE JACQUES BARBOU, EN 1605.

Cet inventaire, qui a été tiré à part, figure au n° 3 des *Documents* annexés à un mémoire intitulé : *Une imprimerie et une librairie à Limoges vers la fin de XVIe siècle : Jacques Barbou imprimeur* (1570-1605), par Ducourtieux et Bourdery, dans le *Bulletin de la Société archéologique du Limousin*, 1899, t. XLVII, p. 155-256. Il comprend 675 n^os, parfaitement annotés ; c'est assurément un des meilleurs spécimens du genre. Les *biens* énumérés sont de quatre sortes : mobilier, titres, caractères typographiques, livres. Je ne m'arrêterai qu'à deux mots, dont l'un paraît pour la première fois et l'autre me semble mal interprété. *Porte-présent* est mentionné à l'article 137 : « Plus, quatre porte-présant ». Le sens est spécifié par un inventaire de 1613 : « Plus a esté trouvé sur des cordes neuf serviettes, appellées *porte-présant*, ouvrées à deux grands tons, de linge fin. » C'est donc ce qu'ailleurs on nommait *tavaiolle*.

« 138. Plus, ung linceulx à toylle couppée ». On lit en note : « Drap brodé à jour à dessins découpés ? ». Il s'agit d'une couverture de lit, qui n'est pas précisément rare : le drap, de lin, est partagé en une série de cases alternativement pleines et découpées, comme un échiquier ; dans les secondes, le dessin est formé par des ajours arrêtés tout autour à l'aiguille, comme dans la *broderie anglaise*.

Je ne vois pas la nécessité, pour une basse époque, de reproduire le manuscrit tel qu'il est. La lecture gagnerait en rapidité, avec la ponctuation et l'accentuation modernes. Ainsi, au lieu de « Une garniture dun grand lict douvrage... Et ny a este trouve », je proposerais d'imprimer « Une garniture *d'un* grand lict *d'ouvrage.... Et n'y a esté trouvé.* »

8. — LES RELIGIEUSES DE LONGUEAU, AU XVIIe SIÈCLE, par PELLOT (*Rev. des quest. héraldiq.*, 1899, pp. 510-517).

Longueau, au diocèse de Reims, était un prieuré, « membre et deppendance de l'abbaye roial de Frontevrault ».

L'acte d'admission d'une religieuse, daté de 1616, détaille ce qu'elle doit au couvent pour sa « pension », outre des « habits, robbes, hardes, chaussures, linges ». Le lit est garni de « deux couvertures de mante », voir ce mot dans mon *Inventaire de l'auberge des Trois Rois à Loudun*. Les hardes sont renfermées dans « ung bahu, fermant à clef, avec les piedz ». Pour la confection des robes on emploie la « sarge d'escotte noir », le « roullot noir » et le « carizet blanc » ; des « deux cotillons, l'un est de sarge lavandé, l'autre de frize ». Pour le service de table, il y avait « douze douzaines de serviettes et une cuiller d'argent ».

9. — COMPTES DE FABRIQUE DE L'ÉGLISE DE CHAZELLES EN 1621, dans le *Bulletin de la Société archéologique de la Charente*, 6e sér., t. VII, pp. 39-41.

Calice : « Un calice d'estain de glace, tout doré, 10 l. »

Chemin de croix : « 14 images en taille douce, 20 s. »

Confessionnal : « Un confessionnal a cousté, tant de la main du maïstre charpentier que de la table et des membrures, 9 l. »

Dais : « Un dès de bois pour porter le Saint Sacrement. 12 l. »

Parement: « Le chassis qui est au devant l'hautel pour porter le parement. »

Pavillon : « Le pavillon de damas cafart qui est au dessus le tabernacle, à costé, tant en l'estoffe qu'en le galon qui est autour, la soix, la crespure et la fasson, 10 l. »

Réglet : « Un réglé de soix pour le missel, avec une peau pour le couvrir, 30 s. »

10. — INVENTAIRE DES MEUBLES DE L'ÉGLISE DE CHAZELLES, EN 1652, dans le *Bulletin de la Société archéologique de la Charente*, 6e sér., t. VII, pp. 37-38.

Certains mots doivent être relevés :

Bannière : « Une banière de camelot rouge, garnie de franges et frangeons. »

Dais : « Un poisle de camelot rouge, avecq une frange en soye. »

Echelettes : « Plus, deux clochettes qu'on se sert aux processions. »

Queulle : « Une queulle d'estain. » Venant avant les burettes, ce peut être un plateau pour laver les mains : « Plus, deux canettes et cremiers, aussi d'estain ».

Terre de Venise : « Deux vases de terre de Venise. »

Voile ou pavillon du tabernacle : « Sur le grand hautel, un tabernacle couvert d'un voile en satin à fleurs, dans lequel y a un calice, une custode avecq un soleil, le tout d'argent, un ciboire de cuivre, pour porter le Saint Sacrement aux malades ». Ce tabernacle était, à son contenu, une vraie armoire de sacristie.

11. — UNE FOURNITURE DE MARBRE POUR L'ÉGLISE DU VAL DE GRACE (A PARIS), par P. LAURENT, dans le *Bulletin archéologique*, 1898, pp. 367-368.

Le contrat est daté de 1664, le marbrier se nomme Roch Duchesnoy, et les « marbres rouge et noir » employés au pavage provenaient des environs de Dinant.

12. — ESTAT DES FRAIZ FUNÈBRES DE DEFFUNTE DAME JEANE DEVERTHAMOND, DÉCÉDÉE LE SAMEDI 8 FÉVRIER 1674, par L. GUIBERT, dans le *Bulletin de la Société archéologique du Limousin*, 1898, pp. 270-273.

Il eût été utile de mettre une note, comme coutume locale et pour préciser le sens, à cet article : « Plus 4 cierges à l'ampoule, de ½ livre cire, 10 s. », car on se demande naturellement : Qu'est-ce que l'*ampoule ?*

A l'autel, il y avait dix cierges, suivant une pratique parisienne qui commence à prévaloir, dont les six réglementaires et quatre supplémentaires pour les petits chandeliers intercalés entre les grands, sur un autre gradin.

Suivent les « dévotions particulières de ma deffuncte mère », qu'il faut entretenir à sa mémoire et qui consistent en *chandelles* offertes, de temps en temps, à divers saints. »

X. BARBIER DE MONTAULT.

ANNALES DE ST-LOUIS DES FRANÇAIS, Janv. 1900.

1. Duballet. *Origine historique des paroisses*, (p. 131-169), bonne dissertation sur une question très controversée.

2. Broussolle. *Le Pérugin d'avant la Sixtine* (p. 171-229), c'est-à-dire œuvres de sa jeunesse, avec 4 vignettes.

3. H. de Surrel de S. Julien. *Documents inédits pour servir à l'histoire de la Congrégation de l'Oratoire de Jésus* (p. 231-259), aux XVIIe et XVIIIe siècles, à St-Louis des Français.

4. Vidal. *Comptes de Raymond Maurin, trésorier de l'évêque de Pamiers en 1378* (p. 216-300). Les aumônes y sont faites *amore Dei*. — « Pro duo salmatis tegularum planarum, positarum in cerassis hospicii episcopalis » : ces tuiles plates, posées sur les terrasses du palais épiscopal, sont des briques ou carreaux. — L'eau de rose est mentionnée deux fois, faite par un *distillateur* et mise dans des verres. — Parmi les condamnations prononcées par l'officialité reviennent souvent 2 (ou 3) torches de 3 livres chacune. — Il y a des rentes en « poivre », épice alors très recherchée.

5. *Bulletin bibliographique, principaux ouvrages historiques publiés récemment en Italie.* Il faudrait ajouter *archéologiques* à *historiques*. Peut-être serait-il bon de compléter ce catalogue, par le livre des publications, faites à l'étranger, qui concernent l'Italie.

X. B. DE M.

CATALOGUE DESCRIPTIF ET RAISONNÉ DU MUSÉE DE TROYES. BRONZES, par Louis LE CLERT ; Troyes, 1898, in-8° de 273 pag., avec 73 planches lithogr. sur les dessins de l'auteur. Prix : 7 fr.

Les sociétés savantes produisent beaucoup, au moins un volume par an ; mais si on parcourt les *Bulletins* et *Mémoires*, on s'aperçoit vite de leur défaut capital, qui est un manque d'ensemble dans les travaux, par suite de l'absence de direction imposée, de manière à concentrer tous les efforts. Ce qui domine dans cet amas de monographies isolées et sans lien, c'est l'individualisme, opérant pour soi et à son gré, sans se soucier du progrès de la science en général et de l'exploration méthodique du département ou de la province.

Il n'en est pas de même, heureusement, dans la Société académique de l'Aube, qui, depuis longtemps, n'a qu'un but à atteindre, celui de faire connaître les riches collections confiées par la ville de Troyes à sa garde, et objet, chaque année, d'une publication spéciale. Grâce à cette sage mesure, tout le monde y trouve son compte, mais particulièrement les visiteurs et aussi les archéologues dans leur cabinet. Ont déjà paru les *Tableaux*, les *Sculptures*, la *Sigillographie*, les *Travaux peints*, l'*Archéologie monumentale*, les *Carrelages*, les *Monnaies gauloises*, les *Herbiers* et l'*Art décoratif ;* en tout, neuf séries, soit neuf volumes distincts.

J'ai à parler aujourd'hui du dixième. Les Bronzes du Musée municipal sont au nombre de 913 ; les planches si exactes qui les représentent ne comptent, au contraire, que 911 numéros, mais en réalité tout défile sous nos yeux.

Presque tous les objets sont gallo-romains et francs, provenant généralement de fouilles faites dans le pays ; il y a très peu de moyen âge, je le regrette vivement.

Le groupement se fait de deux façons : par *catégories*, comme haches, couteaux, etc., ou par *localités*, dans l'ordre alphabétique. Il y a bien à ce système quelque inconvénient, mais il est compensé par une table très détaillée.

Chaque catégorie est précédée de notions générales sur la question et on apprend vite de cette façon ce que sont les *rouelles*, les *fusaioles*, les *bracelets*, les *anneaux*, etc.

Un reproche sérieux à faire aux planches, si utilement multipliées et si abondamment remplies, c'est qu'on n'y trouve aucun renseignement *pratique*, sinon un n° renvoyant au texte. Ce renvoi fait perdre du temps aux studieux. Pourquoi ne pas avoir ajouté au-dessous de chaque pièce son nom et sa date ? Par exemple : 1. *Apollon*, IIe — IIIe siècle ; 773. *Torques* gaulois ; 251. *Bague sigillaire*, XVe s., etc.

Le labeur de M. Le Clert, à la fois écrivain et dessinateur, a été véritablement immense. Il en sera largement récompensé par les services qu'il rendra et la reconnaissance des travailleurs sérieux. Je tiens à lui adresser ici mes plus sincères félicitations, avec d'autant plus d'empressement que je viens, par une lecture de plusieurs heures, suivie de notes prises en vue de mes œuvres d'érudition, de m'initier au contenu de cet ouvrage, si plein de documents utiles.

X. B. DE M.

EPHEMERIDES LITURGICÆ, Rome, 1897, in-4°.

Le chanoine Cascioli, p. 261-289, continue l'étude des cimetières suburbains de Rome et passe aux « Cœmeteria minora », ainsi désignés et situés : « *in via Appia*, C. Balbinæ ; *in via Ostiensi*, C. Lucinæ, C. Commodillæ ; *in via Portuensi*, C. ad Ursum pileatum, C. ad Insalsatos ; *in via Aurelia*, C. Octavillæ, C. Calepodii, C. SS. Processi et Martiniani ; *in via Flaminia*, C. S. Valentini ; *in via Cornelia*, C. Vaticanum. »

X. B. DE M.

ÉLÉMENTS D'ARCHÉOLOGIE CHRÉTIENNE, par Horace MARUCCHI, Rome, Desclée, 1900, in-8° de 400 pag. avec de nombreuses vignettes.

Ce volume est le premier de la série, avec le sous-titre, *Notions générales*. Le second traitera des *Catacombes* et le troisième des *Basiliques*. Trois volumes pour des *Éléments* qui n'embrassent que neuf siècles, c'est assurément trop, non pour le maître mais pour l'élève, qui n'a besoin, en somme, que de notions condensées, en style didactique. Je parle des *séminaristes*, car l'ouvrage est dédié au supérieur général de St-Sulpice, ce qui prouve qu'il va entrer dans le programme de l'enseignement clérical.

Je lis dans la préface cette stupéfiante déclaration : « Aujourd'hui l'archéologie chrétienne a fixé ses limites : elle arrête ses investigations au IXe siècle, sans toutefois s'interdire de faire quelques rapprochements entre la période qui le précède et les siècles suivants ». Que de *rapprochements !* Mais alors on ne connaîtra que très imparfaitement le moyen âge, qui à lui seul réclamerait plusieurs volumes. Or c'est précisément cette période et la Renaissance qu'il importe le plus aux ecclésiastiques de France d'étudier, car ils n'ont guère d'autres monuments sous les yeux. Les confiner plus haut risque de les engager dans une voie spéculative qui n'est pratique qu'à Rome. L'archéologie est la science du passé *sans limites ;* n'employer ce mot, de création récente, que dans un sens restreint, c'est en fausser la notion exacte, au profit de quelques savants qui s'en font comme un monopole.

A ces critiques, d'ordre général, j'en joindrai trois autres qui visent les détails : la note est parfois forcée et l'auteur vieillit trop certaines peintures par exemple qu'il serait plus sage de rajeunir de plusieurs siècles. Les inscriptions, après la forme épigraphique, ne sont pas données en lecture courante, ce qui embarrassera plus d'un novice ; enfin, on regrette que certains noms, bien méritants pourtant, n'aient pas été prononcés une seule fois.

Ceci dit pour l'acquit de ma conscience, je n'hésite pas à affirmer que cet ouvrage sera d'une grande utilité à tous indistinctement ; pour ma part, je l'ai lu très attentivement, le crayon à la main et j'y ai volontiers rafraîchi mes souvenirs.

Voici sa division : 1. Notions d'histoire indispensables, concernant surtout les persécutions et le triomphe du Christianisme sous Constantin ; 2. les cimetières chrétiens de France ; 3. l'épigraphie ; 4. l'art primitif et en particulier les images du Christ, de la Vierge et des saints.

L'illustration est très abondante et très appropriée. Quant à l'impression elle ne laisse rien à désirer, et le format est aussi élégant que commode. Je souhaite que tout pèlerin de Rome s'en munisse pour l'aider à comprendre l'art primitif et symbolique de la Ville éternelle.

X. B. DE M.

BENOITEVAUX, SON PÈLERINAGE ET SES MÉDAILLES, par MAXE WERLY, Bruxelles, Goemare, 1900, in 8° de 74 pages.

Cette brochure est très intéressante, car elle équivaut à une monographie pour les médailles, souvenirs du pèlerinage, qu'elle représente, au nombre de trente et une, datant généralement du XVIIe siècle. La face représente la Vierge à la pomme, vénérée dans le sanctuaire, tandis que le type du revers est très varié : l'auteur en cherche l'explication, mais il oublie que ce type était imposé par la dévotion populaire de l'époque. Aussi n'est-il pas étonnant d'y retrouver le S. Sacrement, le Sauveur du monde, l'enfant Jésus, la Ste Famille, S. Joseph.

Je crois utile de relever deux détails, l'un iconographique et l'autre épigraphique, parce qu'ils ne semblent pas avoir été suffisamment compris. Page 54, Ste Hélène ne tient pas à la main gauche, « un long lis » ou lis branchu, mais un sceptre fleurdelisé, à titre d'impératrice, insigne qui est le complément de sa couronne. Page 60, l'exergue de l' « Enfant Jésus issant d'un cœur », se lit ; JESVS · SOIT · EN · NOS ; ce qui ne signifie pas *en nous*, comme on pourrait le présumer, mais *en nos cœurs*, car après le pronom est gravé un petit cœur, pratique qui substitue le signe au mot l'exprimant et que je constate à Rome, à la même époque, dans l'église franciscaine de St-Barthélemy en l'île.

La statue de Benoitevaux est en pierre peinte ; son exécution ne remonterait pas au-delà des premières années du XVIe siècle (p. 33). J'inscrirais plutôt, d'après les médailles et la description, XIVe siècle, en raison de la couronne fleuronnée, de la pomme tenue par la Vierge de la main droite et la robe de l'Enfant divin (au XVIe, il aurait été nu).

On connaît ce distique gracieux, bien des fois reproduit dans le sanctuaire lorrain, sur le symbolisme de la pomme (p. 73) :

Læva gerit natum, gestat tua dextera malum:
Mali per natum tollitur omne malum.

Ce qui a été traduit anciennement :

Si la pomme, ô Marie, a fait notre malheur,
Le fruit de votre sein fait tout notre bonheur.

X. B. DE M

LE SAINT-SUAIRE A CHAMBERY ET A TURIN, par le Dr T. CHIUSO, chanoine de la métropole de Turin, traduit de l'italien par l'abbé Fr. M. DIDIER. Bruges, Van de Vyvere-Petyt, 1900. In-8°, 64 pp. et 5 phototypies.

DES fêtes grandioses marquèrent, en mai 1898, l'ostension solennelle du Saint-Suaire, qui, depuis quatre siècles et demi, est le *palladium* de la maison royale de Savoie. C'est un souvenir de ces émouvantes cérémonies, où l'on vit accourir jusqu'à 80.000 pèlerins en une journée, qu'offre l'opuscule du Dr Chiuso, traduit par l'abbé Didier.

Écrit avec la conviction d'un chrétien et l'enthousiasme d'un patriote, ce travail relate succinctement ce que les Livres Sacrés et les Pères de l'Église enseignent au sujet de l'ensevelissement de l'Homme-Dieu, puis ce que les annalistes savoisiens rapportent concernant le linceul conservé aujourd'hui dans la chapelle royale de Turin.

Dans un manuel destiné au « commun des fidèles », l'étalage de l'érudition ne serait guère de mise. Nous aurions souhaité toutefois que le Dr Chiuso eût montré moins de réserve sous ce rapport ; le texte des principaux documents historiques, tout au moins l'indication des principales sources, eût satisfait à la pieuse curiosité de maint lecteur.

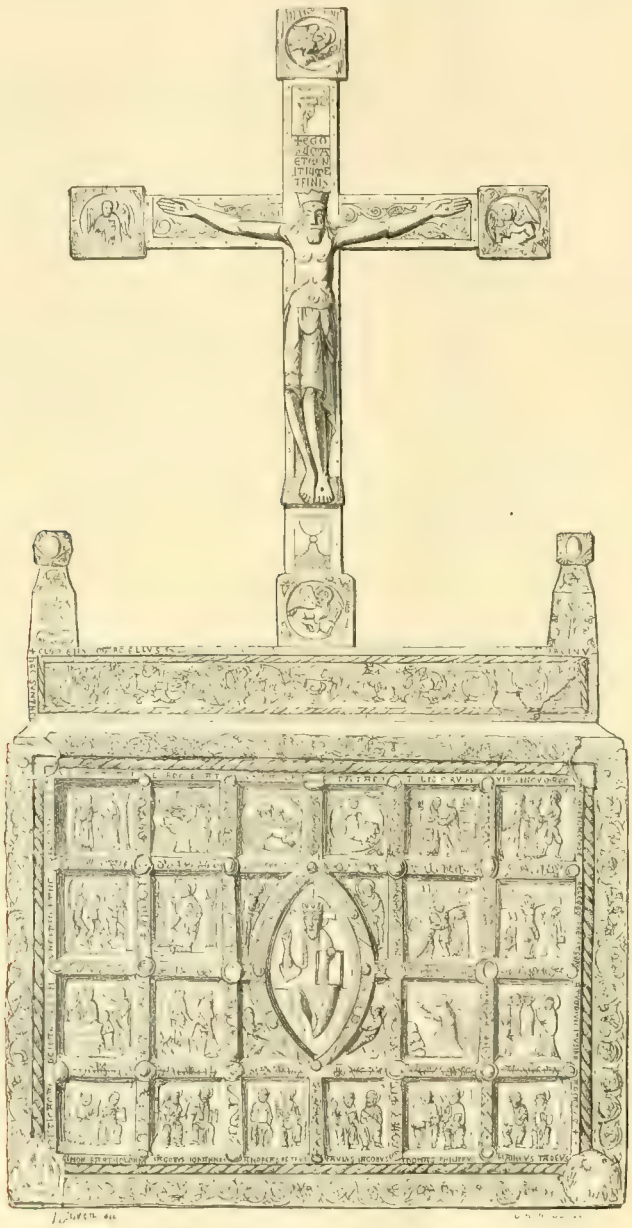
On sait par le texte même des Évangélistes que le corps du Divin Sauveur fut enveloppé de plusieurs voiles, par les disciples qui le déposèrent dans le sépulcre. Aussi diverses églises se glorifient-elles de posséder un Saint-Suaire. A la liste qu'en a donnée Rohault de Fleury dans son précieux *Mémoire sur les Instruments de la Passion*, on peut ajouter notamment celui dont l'ostension septennale se fait à l'ancienne abbaye d'Inde (*Cornelimunster*) près d'Aix-la-Chapelle. C'est donc à tort que Chifflet (*De linteis sepulchralibus Christi servatoris*, 1624) pense que cette relique fut transportée à Compiègne par Charles le Chauve.

L'historien bourguignon que nous venons de citer, donne des péripéties du Saint-Suaire de Turin, un récit semblable à celui du Dr Chiuso. Celui-ci, plus heureux que son devancier, a pu nous offrir, grâce à la photographie, une reproduction exacte de la précieuse relique, sur laquelle se distinguent encore, on le sait, les trace du sang, des membres et même du visage du Christ. Le caractère d'authenticité du linceul sacré a été consacré par le culte public de l'Église, confirmé par des miracles, attesté par plusieurs Souverains Pontifes. Il s'impose donc doublement au respect des amis de l'archéologie chrétienne.

B.

MUSÉE DES ANTIQUITÉS NATIONALES DE STOCKHOLM. Catalogue sommaire, par Oscar MONTELIUS. Stockholm, 1899, petit in-8°, 43 pp. 58 figures.

NOUS remercions une fois de plus notre aimable correspondant, M. Oscar Montelius, conservateur du musée de Stockholm, de nous avoir adressé la brochure que nous allons recommander aux lecteurs de la *Revue*. — En fait de Catalogue sommaire, celui-là nous semble bien un modèle à imiter, un type vraiment complet en son genre. Les objets sont naturellement classés par époques et sont compris sous trois chefs principaux : les temps préhistoriques, le moyen âge, les temps modernes. La première classe d'objets étant extrêmement riche, se subdivise comme il suit : L'âge de pierre, l'âge du bronze, l'âge du fer. Les armoires ou les vitrines, puis les différentes pièces qu'elles renferment sont indiquées, les premières par un chiffre, les secondes par une lettre de l'alphabet. C'est le mode d'indication



Retable de l'église de Broddetorp. (Musée de Stockholm.)

qui correspond exactement à celui du musée. Tout est clair pour l'œil, tout est bien distribué, tous les objets sont mentionnés d'une façon parfaitement suffisante. Nous avons simplement noté quelques légères inexactitudes, quelques appellations trop générales dans la partie du moyen âge.

Parmi les petits monuments de cette dernière classe, un des plus curieux est assurément le retable que nous publions. C'est une pièce com-

Ornement en or. (Musée de Stockholm).

posée d'une âme en bois, recouverte de plaques de cuivre doré, avec personnages au repoussé et pierreries. Citons encore une magnifique boucle en or massif, — une châsse en cuivre doré et re-

Broche en bronze. (Musée de Stockholm).

poussé, — un fort beau reliquaire en agate, en or et en argent doré, — un grand Christ debout, en argent doré, avec émaux et pierres précieuses, — une très belle statue équestre de saint Georges (XVe s.), — des fonts baptismaux fort curieux, avec caractères runiques,— de nombreuses pierres tombales, des cloches, etc., etc.

Nous souhaitons bien sincèrement que nombreux soient ceux qui se procureront le catalogue sommaire du musée de Stockholm. Il rendra principalement service aux voyageurs qui savent la langue française et qui visiteront ce musée dont les richesses sont encore trop inconnues en dehors de la Suède.

Dom E. Roulin.

NOTE ARCHÉOLOGIQUE SUR SAINT-SERNIN DE TOULOUSE, par M. Anthyme Saint-Paul. Broch. Paris, Imprimerie nationale. (Extrait du *Bulletin archéologique, 1900.*)

Viollet-le-Duc a voulu faire descendre la date de la nef romane de Saint-Sernin comme celle du chœur au XIIe siècle ; de ce paradoxe M. A. St-Paul fait bonne justice. Il démontre par des documents positifs, que le chœur est du XIe et la nef du XIIe. Le premier a dû sortir de terre entre 1076 et 1082. Si Saint-

Raymond (Gayard) n'en fut pas le premier architecte, il paraît au moins avoir conçu l'ordonnance magistrale de la quintuple nef. Le premier architecte fut appelé à St-Jacques de Compostelle. On abandonna alors le procédé qui consistait à élever tout le périmètre avec ensemble, et l'on en revint à la méthode usuelle au moyen âge, qui est de marcher par travées verticales de l'Est à l'Ouest. Au XIIe siècle se manifeste une décadence dans l'habileté rare des constructeurs de Saint-Sernin occupés de son achèvement, malgré les progrès de l'architecture locale qui ont signalé cette époque.

Sainte-Foy de Conque semble avoir enfanté l'abbatiale toulousaine, tandis que celle-ci a donné le jour à St-Jacques de Compostelle. St-Sernin ne manque pas d'autres rejetons plus éloignés, surtout en Auvergne. Notre savant collaborateur admet deux écoles sœurs, la toulousaine et l'auvergnate, et il conclut, que, « l'école toulousaine peut dresser fièrement la tête devant l'école auvergnate, car, à supposer qu'elle perde quelque chose du côté de la structure, elle le regagne surabondamment par sa sculpture monumentale ».

L. C.

L'ARCHÉOLOGIE DU MOYEN AGE EN FRANCE, par le même. Broch. Paris, Société bibliographique, 1899.

Comme le comte de Marsy le faisait au Congrès catholique de Bruxelles pour la période de 1891-1894, M. A. S.-P. a embrassé dans un aperçu succinct le mouvement des études de la période décimale clôturée par le dernier Congrès bibliographique. Parmi les périodiques d'archéologie médiévale il place en première ligne avec le *Bulletin monumental* la *Revue de l'Art chrétien*. Nous lui sommes reconnaissant de cet honneur.

PETIT MISSEL ENLUMINÉ DE LA SOCIÉTÉ DE SAINT-AUGUSTIN.

Les premières impressions si vives de l'enfance sont souvent ineffaçables ; combien il est désirable, qu'elles soient bonnes au point de vue moral et même esthétique. Un petit monde de bons souvenirs se réveille à la vue de notre petit livre de messe d'écolier, de ces images où nous avons naïvement suivi la liturgie de la messe ; seulement étaient-elles bien grossières parfois, ces vignettes noires et gauchement dessinées, qui nous montrent en style d'almanach les attitudes successives du prêtre à la Ste Messe !

Les enfants d'aujourd'hui sont mieux partagés et les grandes personnes elles-mêmes ne dédaigneront pas le gracieux livre de la messe en images de couleurs, que la Société St-Augustin vient d'éditer pour eux.

Les pages étroites et oblongues de ce livre de poche sont tout enluminées d'une polychromie marginale où des myosotis bleus, des œillets roses et autres fleurettes se dressant sur des tigelles fleuragées s'enlèvent sur fonds d'or.

Chaque partie de la messe est illustrée d'un tableautin en miniature coloriée où sont figurés l'officiant et son acolyte à l'autel. Cet autel est tel qu'on le voudrait en nos églises, avec son parement liturgique, ses respectueuses courtines et son élégant retable. On distingue nettement le sujet historié qui est peint sur ce dernier et qui varie à chaque page ; on a eu soin de faire correspondre à chaque partie du Sacrifice la scène de la Passion qui lui est analogue. Mais pourquoi a-t-on fait du prêtre un jouvenceau encore adolescent ?

L. C.

NOTES D'ART ET D'ARCHÉOLOGIE. — M. H. Bouillet décrit les chefs-d'œuvre célèbres de Frère Hugo que contient le trésor des Sœurs de Notre-Dame à Namur. M. l'abbé E. Muller, la boîte cylindrique à plaquette d'ivoire, de l'époque romane, conservée à Braine. Mgr Barbier de Montault publie un spécimen des figures religieuses dues au peintre-verrier Lobins : c'est une gracieuse sainte Cécile, à laquelle nous ne ferons que le reproche de n'avoir pas le caractère qui convient à la peinture sur verre. Notre collaborateur ne manque pas de faire observer que le patronage de sainte Cécile sur la musique est dû à l'interprétation fautive d'un passage des *Actes*, devenu dans son office la première antienne de vêpres. En outre il donne la preuve que l'usage de l'orgue remonte au moins au IIIe siècle.

L. C.

RENÉ DE MARIA ABBÉ DE SAINT-MIHIEL, A PROPOS D'UNE MÉDAILLE A SON EFFIGIE, par L. GERMAIN, broch. (Extr. des *Mém. de la Soc. de Lettres, Sciences et Arts de Bar-le-Duc.* Nancy, 1899.)

L'érudit archéologue lorrain, tout en publiant une belle médaille du XVIe s., tire de l'oubli un abbé de Saint-Mihiel, et nous intéresse aux cloches de l'ancienne abbatiale.

LES TAPISSERIES DE MARIE D'ALBRET AU MUSÉE DE ROUEN, par le comte Ch. DE BEAUMONT. Broch. illustrée. Orléans, Herluison, 1900.

L'auteur étudie non seulement le curieux fragment que possède le musée de Rouen, mais

encore tous les fragments qui subsistent d'une tapisserie importante, représentant le martyre de saint Cyr et de sainte Julitte, et qui, après avoir échappé aux destructeurs de la Révolution, n'a pas été épargnée par les iconoclastes modernes. Du moins M. de Beaumont a pu en restituer une partie d'après des morceaux épars.

L. C.

PUBLICATIONS CAMPANAIRES. — L'étude de nos vieilles cloches est de nos jours en grand honneur; après avoir été cultivée par les Blavignac, les Cochet, les Didron, etc., elle stimule encore le zèle des Berthelé, des Germain, des Jadart, des Rivières, et nous ne manquons jamais de consigner des patientes recherches de ces érudits. M. Berthelé est le doyen de la compagnie de *Campanographes*, et sa dernière recrue est M. L. Regnier, qui naguère y prenait une place brillante avec ses *Cloches et fondeurs de cloches* des départements de l'Eure, de l'Oise et de Seine-et-Oise. Nous avons encore à mentionner aujourd'hui une étude sur la *Cloche italienne* de l'église de Charly-sur-Marne et les *Cloches hollandaises* de l'église de Saulchery; une autre, sur les cloches de l'arrondissement de *Melle*, par M. Berthelé, ainsi qu'une notice sur les manuscrits de Philippe II Cavilier, la pyrotechnie et l'œuvre campanale. Ainsi les cloches reprennent faveur dans le monde moderne. Nous ne sommes plus au temps, où une ville comme Reims en possédait 138; mais l'époque est passée aussi de leur profonde disgrâce, dont le souvenir est conservé par un poème rémois, que met au jour M. H. Jadart : la *Campanomanie ;* le noble airain de nos cloches y est tout bonnement voué à l'exécration. — On trouvera à notre *Index bibliographique* le titre précis des divers travaux auxquels il est fait allusion ici.

L. C.

VITRAUX DE L'ÉGLISE DE GUIGNENCOURT, par M. le ch. MARSAUX. — Broch. in-8°, grav. Beauvais, Père.

Si toutes les anciennes églises de France recevaient la visite d'un amateur éclairé comme M. le chan. Marsaux, qui ne manque jamais de communiquer ses notes si judicieuses à la Société archéologique locale, l'inventaire de nos richesses religieuses serait bientôt confectionné, et d'une manière qui pourrait être acceptée comme très sérieuse. Les brochures monographiques de cet excellent archéologue forment déjà une collection nombreuse et vraiment précieuse, parce que là où il passe, il examine tout avec clairvoyance, et qu'il décrit avec exactitude et méthode ce qui en vaut la peine. Il nous donne aujourd'hui la description parfaite des beaux vitraux de l'église de Guigencourt, avec une courte description de cet édifice lui-même, qui date du XVe siècle.

L. C.

LES CATHÉDRALES D'ÉLY ET DE RIPON. Notes de voyage, par E. SOIL, in-4°, de 32 pp. illustrées. Soc. Saint-Augustin, 1896.

M. Soil est un archéologue-voyageur, qui rapporte de ses excursions des photographies et des notes abondantes. Très compétent dans les diverses branches de l'art décoratif et monumental et de l'archéologie antique et médiévale, il étudie à fond le sujet qu'il aborde. S'il s'intéresse à un art local comme à la faïencerie ou la tapisserie, il en fait l'historique complet en une œuvre définitive ; s'il visite une cathédrale, il en rédige une monographie qui le cède à peine, même au point de vue descriptif, à celle qu'écrirait un architecte. C'est le cas pour l'intéressante brochure que voici :

Une large et haute tour normande décoiffée de sa flèche, élevée à l'Ouest, domine la cathédrale d'Ely ; ses trop nombreux étages de fenêtres et les fluettes tourelles octogonales contournant son dernier étage, à huit pans, lui donnent un caractère singulier que rappelle celle de Saint-Bavon à Gand, en harmonie du reste avec le vaisseau tout percé de diverses rangées de baies éclairantes ou aveugles. Précédée d'un « galilée », elle masque la croisée du transept occidental, dont un bras seul subsiste ; l'autre est flanqué de tourelles décagones.

La tour-lanterne, un octogone engoncé, remplace la tour normande primitive de la croisée principale. Le chevet du chœur est une merveille du style gothique primaire, à chevet plat. Le plan est en croix latine, dont la branche supérieure est allongée ; chaque branche est accostée de collatéraux ; l'ensemble est grandiose. La grande nef normande à trois étages, avec large galerie d'étage, est un superbe vaisseau. Le chœur reproduit la même ordonnance dans un style décoré, dont la richesse outrée contraste avec l'austère simplicité de la nef.

La cathédrale de Ripon offre une masse énorme et froide hérissée de balustrades à créneaux, à peine dépassées par trois tours trapues. Les pignons du transept sont intéressants et d'une certaine élégance. Le chevet est d'un beau gothique secondaire.

Les deux cathédrales sont mal assorties, l'une écrase l'autre... Heureusement ce n'est que dans la brochure de M. Soil, qui n'en est pas moins d'un vif intérêt, d'autant plus que les descriptions françaises des monuments anglais sont trop rares jusqu'ici.

L. C.

LA CATHÉDRALE DE TOURNAI, par le même. Vasseur, Tournai.

Ce joli livret n'a la prétention d'être qu'un guide, mais un guide autorisé et fort abondamment illustré. Les caractères du monument n'avaient pas encore été résumés aussi bien que dans les lignes suivantes que nous en extrayons :

Le style de la Cathédrale.

D'une manière générale et au point de vue de la seule construction, la cathédrale appartient à deux styles différents, le style roman pour la nef et les transepts, le style gothique pour le chœur.

Les époques auxquelles remontent ces diverses parties sont aujourd'hui bien fixées. La nef romane appartient (sauf quelques détails, peut-être plus anciens) au XIe siècle, ayant été terminée en l'an 1070 ; le transept aux XIe et XIIe siècles ; le chœur actuel, qui a remplacé l'ancien chœur roman, a été commencé en 1242 et terminé en 1325.

On ignore le nom et la patrie des architectes auxquels est due la construction de la basilique tournaisienne, mais l'étude des éléments qui la constituent (nous ne parlons ici que de la partie romane) permet de déterminer à quelle grande école d'art roman appartient ce monument qui devait, à son tour, devenir le prototype de l'architecture de nos contrées, à laquelle on donne à juste titre le nom d'école tournaisienne.

M. le chanoine Reusens, dans ses *Éléments d'archéologie chrétienne* (édition de 1885, tome I, p. 339 et s.) indique l'influence qu'exerça sur l'art de nos régions la grande école d'art qui fleurit dans le Nord de l'Italie au XIe siècle et qui a créé le style lombard. Cette influence s'exerça plus ou moins directement dans les différentes parties de l'Europe ; certaines même ne la ressentirent qu'indirectement et par l'intermédiaire des pays situés entre la lombardie et elles : la région du Rhin, celle de la Bourgogne et celle de la Normandie.

Il semble aujourd'hui qu'il faille supprimer presqu'entièrement ces intermédiaires en ce qui concerne l'art tournaisien et que les constructeurs de Notre-Dame de Tournai se sont inspirés directement à la source même du style lombard et en particulier à Milan. C'est la thèse soutenue par M. L. Cloquet dans son article sur l'architecture lombarde et ses rapports avec l'École de Tournai publié dans la *Revue de l'Art chrétien*, année 1893, p. 216.

Des documents historiques affirment cette origine lombarde de notre cathédrale et l'étude architectonique du monument confirme en tous points cette origine.

Le plan des nefs et le dispositif des tribunes élevées sur les bas-côtés sont franchement lombards ; la lanterne centrale, à l'intersection des nefs et du transept, rappelle le dôme central des églises lombardes ; les hémicycles du transept sont une tradition byzantine transmise par l'école lombarde ; il n'y avait pas d'absidioles au chœur roman primitif (pas plus qu'il n'y en a au chœur gothique) ; les églises lombardes n'en ont pas non plus ; la façade telle qu'on peut la reconstituer par les détails anciens qui subsistent encore, est absolument lombarde ; les galeries rampantes des pignons des transepts ont leurs pendants dans les églises de la région lombarde. Chose curieuse, on retrouve dans diverses églises de Milan, tous les éléments caractéristiques de la partie romane de la cathédrale de Tournai : à Saint-Ambroise le plan des nefs et des tribunes ; à Saint-Nazaire la croix aux bras allongés par les hémicycles à l'extrémité des croisillons et surmontée de la lanterne au centre ; à Saint-Laurent les galeries internes et les étages des hémicycles, ainsi que les quatre tours aux angles de la croix. Les clochers lombards enfin offrent la forme carrée et les étages superposés qu'on voit à ceux de Tournai...

D'après certains auteurs, l'influence lombarde n'a pas été directe et unique, et il faut en reconnaître d'autres, moins importantes peut-être ; ce sont celles qui viennent des grands édifices de l'école normande et qui se font sentir dans la disposition des hémicycles du transept et dans la lanterne centrale carrée à flèche de bois ; c'est encore l'influence bourguignonne, mais qui semble s'être exercée plutôt dans les détails et spécialement dans la sobriété de décor et de sculpture, conformément aux préceptes de Cîteaux dont l'action était grande dans cette région, par les abbayes puissantes qu'elle y avait fondées.

Mais en même temps que nos architectes s'inspiraient aux sources lombardes, ils créaient à leur tour un monument franchement original, révélant un art différent de celui des constructions romanes du Nord de l'Europe, et fondaient ainsi une école d'architecture d'un style distinct ayant des dispositions caractéristiques qui leur donnent une allure propre et la différencient des autres écoles d'art en honneur dans les régions voisines ; ce sont « les absides en hémicycles qui se différencient des absides rhénanes en ce qu'au lieu d'être voûtées en coupoles à assises annulaires elles offrent une structure plus complexe comportant des fenêtres percées en lunette dans la conque, ainsi que l'usage précoce des nervures » dont la voûte en éventail des hémicycles des transepts donne un si remarquable exemple ; c'est « la grande tour carrée (ouverte à l'intérieur en lanterne) surmontant la croisée, trait qui apparente nos monuments avec les églises normandes », tandis que dans l'architecture rhénane c'est une coupole ou une tour polygonale ; c'est la couverture des nefs qui à l'époque de la construction (et jusqu'en 1773) était un plafond plat en bois, au lieu des voûtes actuelles, et contrairement au système de voûtes employées dans les autres écoles ; c'est la structure des piliers cantonnés de colonnes qui supportent les murs des nefs, tous semblables et uniformes, tandis que dans les monuments voûtés ils sont alternativement plus forts et plus faibles selon qu'ils soutiennent ou non les arcs doubleaux des voûtes ; ce sont encore les galeries extérieures longeant la claire-voie de l'étage supérieur, système employé avec une certaine réserve à la cathédrale et qui deviendra d'une application générale et très abondante dans les monuments tournaisiens de l'époque suivante : enfin ce sont les chapiteaux des colonnes dérivés de la corbeille cubique lombarde byzantine d'un décor plus simple, où apparaissent des motifs rudimentaires classiques et dans lequel le modèle initial se transforme graduellement en corbeille écrasée à crochets. »

Un autre caractère des monuments tournaisiens réside dans les ouvertures relativement très grandes des baies qui éclairent l'édifice aux divers étages. Enfin on remarquera la prédominance des lignes horizontales, surtout accentuées dans la nef tant à l'intérieur qu'à l'extérieur, tandis qu'en général dans les monuments romans la verticale l'emporte, ce qui se retrouve d'ailleurs partiellement au transept.

Ce n'est pas ici le lieu de décrire la contrée où cette école d'architecture tournaisienne a exercé son influence, disons seulement qu'elle s'étend dans tout le bassin de l'Escaut et dans la région qui va de la Picardie jusqu'en plein pays hollandais et qu'elle s'y est fait sentir pendant tout le cours des XIe, XIIe et XIIIe siècles.

Périodiques.

ZEITSCHRIFT FUR CHRISTLICHE KUNST
(XIIIe année, 1re livraison).

Étude de M. Schnütgen sur les bandes de broderies ornementées et à personnages dites « bordures de Cologne » qu'on fabriqua beaucoup en cette ville pendant la période gothique pour décorer les ornements d'église ; il décrit en particulier une de ces broderies, reproduite hors texte en couleurs, représentant sainte Madeleine et conservée au musée d'art industriel de Cologne.

Fin du travail de M. E. Firmenich-Richartz sur *Le Maître de « Saint Barthélemy »* : étude des œuvres de sa seconde période, dans laquelle se manifeste la hâte de l'artiste à montrer ce qu'il a appris et à acquérir une technique personnelle ; une *Adoration des Mages*, dans la collection du prince Hohenzollern (reprod. dans la première partie de cette étude) ; des *Noces de Cana*, au musée de Bruxelles (1) ; une *Sainte Famille* à mi-corps, au musée de Sigmaringen ; une *Déposition de Croix*, au musée du Louvre (n° 280) ; une autre (reprod.) attribuée faussement à Dürer, dans une collection particulière, en Angleterre ; une *Madone*, au musée de Cologne ; *Sainte Anne, la Vierge et l'Enfant Jésus entre saint Jérôme et saint Augustin*, dans une collection particulière, à Cologne ; et, enfin, un *Christ déposé de la croix*, au musée Wallraff-Richartz, de Cologne ; sa plus parfaite production.

Description, par le P. Beissel, de deux monuments, d'ailleurs très différents de caractère (tous deux reprod. dans cet article) de l'église des Carmélites de Boppard : l'épitaphe de Marguerite Eltz, ornée d'un bas-relief par le sculpteur Loy Hering d'Eichstætt (début du XVIe siècle), et une *Pietà* du XIVe siècle, pleine d'expression dans sa fruste technique (2).

Étude de M. W. Schnyder sur l'église Santa Maria in Cosmedin de Rome, à propos de la réouverture de cette église, dont la restauration durait depuis huit ans (2 fig.).

1. Tableau décrit par M. Hymans dans la *Chronique* du 2 mai 1896, p. 188.

2. D'après la *Chronique de l'Art*.

L'ÉMULATION.

Dans notre livraison de janvier, p. 47, nous avons dit que reprenant une vieille thèse de feu Louis Detheux, M. Boghaert-Vaché a entrepris, au Congrès archéologique d'Arlon, d'établir que l'architecte de la collégiale de Sainte-Waudru à Mons, le véritable auteur des plans en même temps que le directeur des travaux, le maître de l'œuvre dans toute l'acception du mot, est Jean Spiskin, employé effectivement aux travaux depuis 1432 jusqu'à sa mort, survenue en 1457.

Nous rappelions en même temps que M. Jules Hubert a revendiqué cet honneur pour Huwelin, le maître-maçon du Hainaut, et qu'il maintient solidement son opinion. Les deux avis se trouvent exposés de nouveau dans l'*Émulation* (1).

Résumons l'argumentation de M. Hubert :

Les titres de Huwelin paraissent mieux fondés que ceux de Spiskin à la paternité de ce grand œuvre. Il est un des quatre maîtres-maçons réunis en mars 1449 par le Chapitre pour aviser à l'entreprise ; il est appelé à prendre le commandement des ouvrages. Jean Spiskin n'apparaît que le 31 janvier 1450 pour succéder à Huwelin. Le 15 février des maîtres du dehors sont appelés pour donner leur « avis sur la conclusion de l'œuvre », et le 13 du même mois la première pierre est posée (2). Dans ces quelques jours Speskin n'aurait pu faire un nouveau projet, d'autant plus qu'il les a passés à voyager. Huwelin a été le premier architecte. Comme en 1897 (3) nous restons de l'avis de M. J. Hubert, sauf la légère réserve que nous avons apportée à sa thèse, relativement à sa collaboration que Michel de Rains pourrait avoir prise au projet primitif.

L. C.

1. N° d'octobre 1899.

2. Nous avons résumé jadis les données d'archives que l'on possède, à la page 171 de l'année 1897 de la *Revue de l'Art chrétien*.

3. Voir ibid.

Index bibliographique.

Archéologie et Beaux-Arts[1].

France-Russie.

Advielle (V.). — Notice sur les calligraphes Bernard dit de Paris, et Bernard dit de Melun, et sur le chevalier de Berny, calligraphes et économistes du XVIIIe siècle. — In-8°, et grav. Paris, Rapilly.

* Annales de St-Louis des Français, Janv. 1900.

* Anthyme Saint-Paul (M.). — Note archéologique sur Saint-Sernin de Toulouse. — Broch. Paris, Imprimerie nationale. (Extrait du *Bulletin archéologique, 1900.*)

* Le même. — L'archéologie du moyen age en France. — Broch. Paris, Société bibliographique.

* Aubert (M.). — Inventaire du mobilier d'un gentilhomme normand, 1511, dans le *Bull. hist. et phil.*, 1898, pp. 461-462.

Aulagnier (Claude).— Saint-Galmier aux XVIe et XVIIe siècles. — In-8°, 11 pp. et 2 grav. Saint-Étienne, Théolier.

Le même. — La Croix de mission de la place du peuple a Saint-Étienne. — In-8°, 8 pages et 1 grav. Saint-Étienne, Théolier.

Auriol (A.). — Les grilles de l'église des Chartreux à Toulouse. — In-8°, av. fig. Toulouse, Chauvin et fils.

Bachelin (L.). — Catalogue raisonné des tableaux anciens de la galerie de Charles Ier, roi de Roumanie. — In-4°, 74 pl. Paris, Braun, Clément et Cie.

Barbier de Montault (X.). — Navette émaillée de Soudeilles (Corrèze). — In-8° av. fig. Tulle, Crauffon.

Le même. — Le symbolisme architectural de la cathédrale de Poitiers, dans le *Pays Poitevin*, 1898.

* Beaumont (Le comte Ch. de). — Les tapisseries de Marie d'Albret au musée de Rouen. — Broch. illustrée. Orléans, Herluison.

Beaurepaire (E. de). — Les vitraux peints de la cathédrale de Bourges. — In-8°. Caen, Delesques.

Berthelé (Jos.). — Les cloches et fondeurs de cloches de M. L. Regnier et manuscrits de Philippe II Cavillier. — Br. in-8°. Caen, Delesques.

1. Les ouvrages marqués d'un astérisque (*) ont été, sont ou seront l'objet d'un article bibliographique dans la *Revue*.

Le même. — La cloche italienne de l'église de Charly sur Marne et les cloches hollandaises de l'église de Saulchery (Aisne). — Br. in-8°. Château-Thierry, Lacroix et fils.

Le même. — Bibliographie campanaire. — Br. in-8°. Dole, L. Bernin.

Le même. — La cloche de l'ancienne prison de la Fère. — Br. in-16. Château-Thierry, Imprimerie de l'*Écho*.

Le même. — Cloches diverses de l'arrondissement de Melle. — Br. in-8°. Melle, Lacurre.

Bobeau (Octave). — Fouilles dans un cimetière antérieur au Xe siècle a Langeais (Indre-et-Loire). — In-8° de 20 pp. 10 grav. et 1 pl. Paris, Imprim. nat.) (Extrait du *Bull. archéol.* 1899.)

Bouillet (L'abbé A.). — Au pays du frère Hugo. — Gr. in-8°, 24 pp. dont 3 pl. Moutiers, F. Ducloz. (Extrait des *Notes d'art et d'archéologie.*)

Briand (L'abbé Ém.). — Histoire de sainte Radegonde, reine de France et des sanctuaires et pèlerinages en son honneur. — In-4°. Paris et Poitiers, Oudin.

Chavanon (J.). — Initiales artistiques extraites des chartes du Maine. — In-8° et grav. Mamers, Fleury et Dangin.

* Le même. — Comptes du collège du Mans a Paris, 1585-1588, dans la *Prov. du Maine*, 1899, pp. 298-301.

Clément (F.). — Notice sur la statue de Notre-Dame-du-Parc, vénérée dans l'église de Saint-Denis-d'Orques, diocèse du Mans (Sarthe). — In-8° et grav. Saint-Denis-d'Orques, chez l'auteur.

* Comptes de fabrique de l'église de Chazelles en 1621, dans le *Bulletin de la Société archéologique de la Charente*, 6e sér., t. VII, pp. 39-41.

Denis-Pebernond. — Histoire de Conques-sur-Oriveil et de la manufacture des Saptes près Conques, dans *Les Mém. de la Soc. des arts et sciences de Carcassonne*, t. IX, 1899.

* Desplanz. — Présents de la ville d'Orléans a l'empereur Charles-Quint, 20 décembre 1539, dans la *Rev. des quest. hérald.*, 1898, pp. 253-255.

Dimier (L.). — Benvenuto Cellini a la cour de France. Recherches nouvelles. — In-8°. Paris, Leroux.

Doublet (G.). — L'ancienne cathédrale de Valence, dans les *Ann. de la Soc. des Lettres des Alpes-Maritimes*, 1899.

E.-J. — Une suite aux panneaux sculptés de Bourgfontaine. — In-8° et grav. Lagny, Colin.

Espinay (G.). — L'abbesse Hérade de Landsberg et la vie privée au XIIe S. — Br. in-8°. Caen, Le Blanc-Hardel.

Le même. — L'église abbatiale de la Couture, au Mans. — Br. in-8°. Tours, P. Boutterez.

Le même. — Congrès archéologique de France (Vendome). — Br. in-8°. Angers, Lachèse et Cie. (Extrait du *Bulletin monumental.*)

Fourier de Bacourt (E.). — Épitaphes et monuments funèbres inédits de la cathédrale et d'autres églises de l'ancien diocèse de Toul, N° 1. — In-8° et 15 pl. Bar-le-Duc, Coutant-Laguerre.

Garnier (L'abbé). — La cathédrale de Troyes avant le XIIIe siècle, dans les *Mém. de la Soc. acad. de l'Aube*, 1894.

Gauthier (J.). — L'ambon de la cathédrale de Besançon, dans le *Bull. archéol. du Comité des trav. hist.*, 1898.

Gelin (H.). — Les Bijoux poitevins, dans le *Pays poitevin*, 1898.

Genty (L'abbé A.-F.). — Livry et son abbaye, recherches historiques. — In-8°. Paris, Mouillot.

* **Germain** (L.). — René de Maria, abbé de Saint-Mihiel, a propos d'une médaille a son effigie. — Broch. (Extr. des *Mém. de la Soc. des Lettres, Sciences et Arts de Bar-le-Duc.* Nancy, 1899.)

Givelet (C.). — L'église et l'abbaye de Saint-Nicaise de Reims, notice historique et archéologique, depuis leurs origines jusqu'a leur destruction. — Gr. in-8°, avec de nombreuses illustr. Reims, Michaud.

* **Guibert** (L.). — Estat des fraiz funèbres de defunte dame Jeane Devert Hamond, décédée le Samedi 8 Février 1674, dans le *Bulletin de la Société archéologique du Limousin*, 1898, pp. 270-273.

Huysmans (J.-K.). — Pages catholiques. — In-12° broché, Paris, H. Oudin. Prix : fr. 3,50.

Ingold (L'abbé). — L'abbaye de Munster au Val Saint-Grégoire et une note inédite de Schœpflin sur le tombeau d'Irmengarde, fondatrice de l'abbaye d'Erstein. — In-8°. Paris, Picard.

* Inventaire des meubles de l'église de Chazelles, en 1652, dans le *Bulletin de la Société archéologique de la Charente*, 6e sér., t. VII, pp. 37-38.

* Inventaire des biens de Jacques Barbou, en 1605.

Jadart. — La Campanomanie, poème sur l'abus des cloches. — Br. in-8°. Arcis-sur-Aube, Léon Freimont.

Lahondès (J.). — Les églises gothiques de l'Ariège.

La Loge d'Ausson (de). — Note sur un tableau trop oublié de Pierre Paul Rubens. — In-8°, Paris, Davy.

Lami (J.). — Dictionnaire des sculpteurs de l'école française, du moyen age au règne de Louis XIV. — In-4°. Paris, Champion.

* **Laurent** (P.). — Une fourniture de marbre pour l'église du val de grace, a Paris, dans le *Bulletin archéologique*, 1898, pp. 367-368.

* **Le Clert** (Louis). — Catalogue descriptif et raisonné du musée de Troyes, bronzes. — In-8° de 273 pag., avec 73 planches lithogr. sur les dessins de l'auteur. Troyes, 1898. Prix : 7 frs.

* **Marsaux** (Le ch.). — Vitraux de l'Église de Guinecourt. — Broch. in-8°, grav. Beauvais, Père.

Mazéras. — La statue de Notre-Dame des Arts. — In-8°. Paris, Mersch.

Metais (P.). — L'église de Saint-Denis de Jaulnay, dans le *Pays poitevin*, 1898.

Meunier (G.). — Histoire de l'art ancien moderne et contemporain. — In-32, av. 47 fig. Paris, F. Alcan.

Mirot (Léon). — Obituaire de l'église collégiale de Saint-Martin de Clamecy. — In-8°, Nevers, Vallière.

Molinier (E.). — Histoire des arts appliqués a l'industrie du Ve a la fin du XVIIIe siècle. Tome III : meubles et décoration intérieure, du XVIIe siècle aux premières années de l'Empire. — Grand in-4° av. 23 pl. et 150 ill. Paris, Lévy.

Montabert (P. de). — L'abbaye de Fontenay-le-Comte, dans le *Pays poitevin*, 1898.

Novitskii (A. P.). — Istorica russkago iskusstva (Histoire de l'art russe). — In-4° et 4 pl. Moscou, Magasin de librairie.

* **Pelloi.** — Les religieuses de Longueau, au XVIIe siècle, dans la *Rev. des quest. héraldiq.*, 1899, pp. 510-517.

Perrault-Dabot (A.). — L'église de Marolles-en-Brie. — In 8°. Paris, Lechevalier.

* **Poli** (Le vic^te de). — Le jeudi absolu et le lavement des pieds, dans la *Rev. des quest. héraldiq.*, 1898, pp. 427-436.

Prou (Maurice). — Cours de diplomatique. Leçon d'ouverture faite a l'École des Chartes le 25 janvier 1900. — In-8°, 27 pp. Paris, A. Chevalier-Marescq. (Extrait de la *Rev. internat. de l'enseignement*, du 15 mars 1900.)

* Publications campanaires.

* **Rupin** (E.). — L'abbaye et les cloitres de Moissac. — In-4°, 240 gr. Paris, Picard.

Sipovski (V.-D.). — Roduaia starina (Antiquités nationales, XIVe-XVe siècles). — In-8°. Saint-Pétersbourg, Poluboiarinov.

Soil (E.). — La tapisserie de Judith et Holopherne a la cathédrale de Sens. — In-8°, Caen, Delesques. (Extrait de *Bull. monumental.*)

* Testament de Guillaume de la Rochefoucauld et de Françoise de la Haye, sa femme, 1510, dans le *Bull. de la Soc. arch. de la Charente*, 1898, pp. 231-235.

Thiollier (N.). — Objets mobiliers anciens existant dans les églises du canton du Chambon-Feugerolles (Loire). — 8 pp. et 4 pl. Paris, Plon-Nourrit. (Extr. du vol. de la réunion des *Sociétés des Beaux-Arts des départements*, 1899.)

Vitry (P.). — La sculpture française, d'après le musée de moulages du Trocadéro. — In-8°. Melun, Imp. Admin.

Le même. — Michel-Ange. — In-8°, Melun, Imp. Admin.

Vollant (L.). — L'église de Saint-Germain-lez-Corbeil. — In-8°. Paris, Picard.

Allemagne-Autriche.

Beissel (Steph.). — Importance des œuvres artistiques du moyen age, dans *Stimmen aus Maria-Laach*, 7 février 1899.

Burckhardt (Jac.).— Beitraege zur Kunstgeschichte von Italien. Das Altarbild ; Das portraet in der Malerei ; Die Sammler. — In-8°, Basel, Lendorff.

Dürer (Albrecht). — Die Passion Christi in Kupferstiche. — In-8°, 16 pl. Nürnberg, J. A. Stein.

Gurlitt (Corn.).— Beschreibende Darstellung der alteren Bau- und Kunstdenkmaeler des Koenigr. Sachsen, XIX. Amtshauptmannsch. Grimma, I. — In-8°, Dresden, von Meinhold.

Heise (Joh.).—Die Bau- und Kunstdenkmaeler der Provinz Westpreussen XI. Kreis Marienwerder östlich der Weichsel. — In-4°, Danzig, Th. Bertling.

Ilg (Alb.) und **Schmidt** (Otto).— Altaere und andere kirchliche Einrichtungsstuecke aus Osterreich (XII-XVIII Jahrh.). Heliogravuren nach Photograph. — In-fol. 25 pl. Aufnahmen, Wien, A. Schroll et Cie.

* **Kaemmerer** (Ludw.).— Kunstler-Monographien, XXXV. Hubert und Jan van Eyck. — In-8° et 88 fig. Bielefeld, Velhagen und Klasing.

Kempf (Rud.) und **Buff** (A.). — Alt-Augsburg. Eine Sammlung architecton. und kunstgewerbl. Motive. — In-fol. et 100 pl. Berlin, Kanter et Mohr.

Kralik (R.). — Christliche Ikonographie, dans *Allgemeines Litteraturblatt*, 1 mars 1899.

Ludorff (A.). — Die Bau- und Kunstdenkmaelern von Westfalen. VII. Kreis Bockum. — In-4°, Paderborn, Schöningh.

Matéjka (Boh.). — Topographie der historischen und Kunst- Denkmale im Königr. Böhmen von der Urzeit bis zum Anfange des XIX. Jahrhundert, II. Der politische Bezirk Laun, I. — In-8°, 91 fig. Prag, Bursik und Kohout.

Riegel (Herm.). — Beitraege zur Kunstgeschichte Italiens. — In-4°, et 98 pl. Dresden, W. Hoffmann.

Sabalich (G.). — Guida archeologica di zara con illustrazioni araldiche. — In-12, Zara, von Schoenfeld.

Schaefer (G.) und **Bronner** (G.). — Kunstdenkmaeler im Grossherzogth. Hessen (VII). A. Provinz Starkenburg, I. Ehemal. Kreis Wimpfen. — In-8°, et 22 pl. Darmstadt, A. Bergsträsser.

Schlie (Fr.). — Die Kunst- und Geschichts-Denkmaeler des Grosserzogth. Mecklenburg-Schwerin, II. Die Amtsgerichtsbezirke Weimar, Grevesmühlen, Rehna, Gadebusch und Schwerin. — In-8°, 74 pl. Schwerin, Barensprung.

Schmarsow (Aug.). — Masaccio-Studien, III. Masolino od. Massaccio ? Die Streitfrage in der Cappella Brancacci zu Florenz. — In-fol. et 13 pl. Cassel, Th. Fisher et Co.

Trost (Fredr.). — Alt Nurnberg Malerische Ansichten nach orig. Aquarellen. — In-8°, 8 pl. Nürnberg, J. A. Stein.

Wauters (A. J.) und **Joseph** (D.). — Synoptische Tabellen der Meister der neueren Kunst (XIII-XIX Jahrh.). — In-fol. Berlin, G. Siemens.

Angleterre-Etats-Unis.

Belcher (J.) and **Macartney** (M. E.). — Later renaissance architecture in England ; a series of examples of the domestic buildings erected subsequent to the Elizabethan period with introd. and descriptive text. I, IV. — In-fol. et 108 pl. London, Fisher Murvin.

Colvin. — A Florentine picture chronicle, being a series of ninety nine drawings by Maso Finiguerra, dans *Atheneum*, n° 3704 (1898).

Fowke. — The Bayeux tapestry, dans *The Academy*, 17 décembre 1898.

Hurll (Estelle M.). — The life of our lord in art ; with some account of the artistic treatment of the life of St. John the Baptist. — In-8° et fig. Boston, Houghton, Mifflin et Co.

Rose (G. B.). — Renaissance masters ; the art of Raphael, Michelangelo, Leonardo de Vinci, Titian, Correggio, and Botticelli. — In-8°. New-York, Putnam's Sons.

Roversi (Lu.). — LUIGI PALMA DE CESNOLA E IL METROPOLITAIN MUSEUM OF ART DI NEW-YORK. — In-8°. New-York, The Macmillan C°.

Espagne-Italie.

Benzi (A.). — LE MERAVIGLIE DELL' ESPOSIZIONE NAZIONALE (DI TORINO) ED I TESORI DELL' ARTE SACRA. — In-8° et fig. Torino, typ. G. Sacerdote.

Calzini (E.). — L'ARTE UMBRA NEL RENASCIMENTO A CITTA DI CASTELLO, dans la *Rivista d'Italia*, 15 février 1899.

* EPHEMERIDES LITURGICÆ, Rome, 1897, in-4°.

GUIDA DELL' ESPOSIZIONE DIOCESANA D'ARTE SACRA (XV CENTENARIO DEL MARTIRIO DI S. ALESSANDRO). — In-16. Bergamo, Bolis.

* LA CROIX DE LA COLLÉGIALE DE VILLA-BERTRAM, en Catologne.

Leguina (E. de). — ARTE ANTIGUO. ESPADAS HISTORICAS. — In-12. Madrid, Ricardo Fé.

L'OPERA DEL MORETTO. — In-fol. et 29 pl. Brescia, tip. Angelo Canossi.

* **Mac Swiney** (Le marquis de Mashanaglass). — L'ÉPÉE ET LE CHAPEAU DUCAL DONNÉS PAR GRÉGOIRE XIII EN 1575 A CHARLES-FRÉDÉRIC, PRINCE DE CLÈVES ET DE JULIERS. — Rome.

* **Marucchi** (Horace). — ÉLÉMENTS D'ARCHÉOLOGIE CHRÉTIENNE. — In-8° de 400 pag. avec de nombreuses vignettes. Rome, Desclée.

Pulido Lopez (L.) et **Diaz Galdos** (T.). — BIOGRAFIA DE D. VENTURA RODRIGUEZ TIZON, COMO ARQUITECTO Y RESTAURADOR DEL ARTE CLASSICO EN ESPANA EN EL SIGLO XVIII. — In-fol. 10 pl. Madrid, imp. del Sagrado Corazon de Jesus.

Sylos (L.). — L'ARTE IN PUGLIA DURANTE LE DOMINAZIONI BIZANTINA E NORMANNA. — In-8°. Trani, V. Vecchi.

* **Vidal** (J. M.). — COMPTES DE RAYMOND MAURIN, TRÉSORIER DE L'ÉVÊQUE DE PAMIERS, EN 1378, dans les *Annales de St-Louis des Français*, Rome, 1900, 3e fasc., pp. 377-408.

* **Wiegand** (Le dr Johannes). — L'ANCIEN PORTAIL CHRÉTIEN DE L'ÉGLISE STE-SABINE, SUR LE MONT AVENTIN A ROME. — 145 pp. avec 21 pl. en phototypie et 6 figures dans le texte. Imprimerie St-Paulin. Prix : 20 frs.

Norwège.

* **Montelius** (Oocar). — MUSÉE DES ANTIQUITÉS NATIONALES DE STOCKHOLM. — Catalogue sommaire. — Petit in-8°, 43 pp. 58 figures. Stockholm.

Belgique-Hollande.

* **Chiuso** (Le dr T.). et **Didier** (L'abbé Fr.-M.). — LE SAINT-SUAIRE A CHAMBERY ET A TURIN. — In-8°, 64 pp. et 5 phototypies. Bruges, Van de Vyvere-Petit.

Du Jardin (Jules). — HANS MEMLING, SON TEMPS, SA VIE ET SON ŒUVRE. — 150 p. 62 pl. d'après les œuvres du maître. Hermans, Anvers.

Geerding (J.). — CALENDARIUM ET NECROLOGIUM ECCLESIAE S. PLECHELMI IN OLDENZALIA. BIJDRAGE TOT DE GESCHIEDENIS VAN HET ARCHIDIACONAAT EN AARTSPRIESTERSCHAP TWENTHE. — In-8°. Vianen, Olivierse.

Joseph (D.). — HISTOIRE DE LA PEINTURE DE LA RENAISSANCE ITALIENNE. TRECENTO ET QUATTROCENTO. — In-8°. Bruxelles, Lanier.

Kieckens (J.-F.) S. J. — LE TRÉSOR DE SAINTE-GUDULE DE BRUXELLES EN 1570, dans *Dietsche Warande*, mars-avril, 1899.

* **Maxe Werly.** — BENOITEVAUX, SON PÈLERINAGE ET SES MÉDAILLES. — In-8° de 74 pages. Bruxelles, Goemare.

* NOTES D'ART ET D'ARCHÉOLOGIE.

* PETIT MISSEL ENLUMINÉ DE LA SOCIÉTÉ DE SAINT-AUGUSTIN.

Poly de Maesschalck. — TERMONDE AU TEMPS JADIS. — Termonde (en voie de publication).

Raadt (J. T. de). — LE MUSÉE DE LA PORTE DE HAL A BRUXELLES, ET SON NOUVEAU CATALOGUE. — In-8° et 17 fig. et pl. Bruxelles, C. Baune.

Rooses (Max) et **Ruelens** (Ch.). — CORRESPONDANCE DE RUBENS ET DOCUMENTS ÉPISTOLAIRES CONCERNANT SA VIE ET SES ŒUVRES, PUBLIÉS, ANNOTÉS. II (1609-1622). — In-4°. Anvers, Maes.

Soil (E.). — NOTE SUR LES FAÏENCES DE TOURNAI (1670-1815). — Anvers, A. de Backer.

* **Le même.** — LES CATHÉDRALES D'ÉLY ET DE RIPON, Notes de voyage. — In-4°, de 32 pp. illustrées. Bruges, Soc. Saint-Augustin.

* **Le même.** — LA CATHÉDRALE DE TOURNAI. — Tournai, Vasseur.

Soil (E.) et **Desclée** (R.). — TOURNAI EN 1701 D'APRÈS UN PLAN EN RELIEF CONSERVÉ A L'HÔTEL DES INVALIDES A PARIS. — Tournai, Casterman.

Tulpinck (C.). — LES PEINTURES MONUMENTALES DE BELGIQUE AUX SIÈCLES PASSÉS (25 livraisons), 250 planches et qq. photographies, 24 fr. par livraison. — Cie générale d'impressions et d'éditions. Lyon et Claesen, rue St-Pierre, 9 et 11, Bruxelles.

Chronique. SOMMAIRE : VITRAUX. — FEU Mgr DEHAISNE. — RESTAURATIONS. — CONGRÈS DE L'HISTOIRE DE L'ART. — VAN EYCK ET LA PEINTURE A L'HUILE. — MUSÉES. — LES COPIES DE M. G. GUFFENS. — NOUVELLES.

Vitraux.

L'ÉGLISE abbatiale de Maredsous, déjà si riche en œuvres d'art, a reçu, il y a peu de jours, un nouvel embellissement, une verrière monumentale à trois lancettes occupant tout le fond de la nef centrale. Ainsi se trouve complété le cycle des vitraux.

La nouvelle verrière, — don de M. le baron Joseph del Marmol, en souvenir de l'éducation de trois de ses fils à l'école abbatiale et de la profession monastique de l'un d'eux, — sort des ateliers de M. Joseph Casier, de Gand.

Comme elle fait face au vitrail du chœur où se trouve représenté le collège des Apôtres, fondateurs de l'Église, on a eu l'heureuse idée d'y grouper douze des principaux fondateurs d'ordres religieux. Ce sont, dans la lancette centrale : S. Élie, S. Basile, S. Brunon, S. Jean de Matha ; dans les lancettes latérales, à droite : S. Augustin, S. François d'Assise, S. François de Paul, S. Vincent de Paul ; à gauche : S. Norbert, S. Dominique, S. Ignace, S. Alphonse. — S. Benoît figure déjà plusieurs fois dans la basilique ; en outre, un cycle de fresques y représente les principaux épisodes de sa vie. Il était donc superflu de mettre encore dans ce vitrail le Patriarche des moines d'Occident.

Le caractère dominant de la nouvelle verrière de Maredsous est une transparence pleine de sobriété et même de gravité. On avait recommandé à l'artiste de conserver la plus grande somme de lumière possible. De là cette architecture presque blanche, très bien harmonisée avec le style primaire de la basilique, et où les colonnettes dédoublées forment un massif élégant et ingénieux. Mais de là aussi l'absence de ces contrastes entre les tonalités argentées et les couleurs sombres, contrastes d'un effet si rutilant et si somptueux dans les vitraux anciens.

Le dernier vitrail de Maredsous est de bon augure. Nous nous en réjouissons sincèrement, et offrons à M. Joseph Casier des félicitations bien méritées. *(Ami de l'Ordre.)*

Feu Mgr Dehaisne.

LE jeudi 26 octobre 1899, a été inauguré dans l'église Saint-Maurice, à Lille, un monument commémoratif à la mémoire de Mgr Dehaisne, prélat de la maison de Sa Sainteté, président de la Commission historique du département du Nord, inspecteur de la Société française d'Archéologie.

Le monument, œuvre de M. Edgard Boutry, se compose d'un médaillon de bronze argenté, représentant fidèlement les traits du prélat à l'expression de bonté, de douceur et d'intelligence qui se dégageait de son visage, dans un encadrement en feuilles de chêne. Au-dessus et en dessous se trouvent les insignes de la prélature et les armes du défunt, avec sa devise :

Toute ma vie Dehaisne serai.

La remise du monument a été faite, au nom de la Commission historique du département du Nord et des souscripteurs par M. Van Hende, président de la Commission. M. L. Quarré Reybourbon avait bien voulu accepter de représenter la Société française d'Archéologie à cette cérémonie, à laquelle il n'avait pas été possible au Directeur de se rendre.

(Bull. mon.)

Restaurations.

L'ÉGLISE *carolingienne de Saint-Philbert-de-Grandlieu* (1). — Le journal *L'Architecture* signale une plaquette publiée par M. Léon Maître, archiviste de la Loire-Inférieure, au sujet de la restauration qui vient d'être opérée à l'église de Saint-Philbert-de-Grandlieu (Loire-Inférieure), sous la direction de M. Deverin, architecte du Gouvernement.

Il ne s'agit pas d'un rajeunissement, mais d'une interprétation très rationnelle basée sur des documents et des témoins incontestables, à la suite de ravalements exécutés avec soin, qui ont eu pour résultat de découvrir le mode de décoration primitif, et de déblaiements qui ont permis de retracer le plan originel. Tout avait été altéré dans cet infortuné monument, érigé au IXe siècle ; il a dû subir un nettoyage complet pour reprendre sa physionomie carolingienne. Aujourd'hui, son bel appareil de moellons, mélangé d'assises de briques épaisses, reluit aux yeux dans toute sa gaieté, bien que les siècles lui aient imprimé une patine d'un ton particulier.

Si l'on se bornait à juger de l'âge de cet édifice d'après son plan, on serait tenté de le classer au rang des constructions du XIIe siècle, car ses bas côtés se prolongent autour du chevet, la base des piliers de la nef est cruciforme. Ces apparences sont trompeuses, tant il est vrai que l'appréciation d'une construction exige une étude

1. *Une église carolingienne à Saint-Philbert-de-Grandlieu (Loire-Inférieure)*, par Léon Maître, archiviste de la Loire-Inférieure. Caen, Henri Delesques, éditeur. Prix : 60 centimes.

préalable de l'histoire locale et des ressources de la région où elle s'élève.

Le point de départ de l'église de Saint-Philbert est dans un chevet allongé, précédé d'un carré destiné à supporter une coupole en bois ou en pierre reposant sur quatre grands arcs ornés de colonnettes : il appartient donc à l'école byzantine. Ce qui constitue son principal intérêt, c'est la présence d'une crypte à voûte d'arêtes qui fut insérée dans ce chevet, en 836, pour y loger le tombeau de saint Filibert, tombeau en marbre des Pyrénées, qui est encore en place. M. Léon Maître, archiviste de la Loire-Inférieure, a fait ressortir ces faits dans un mémoire très documenté, dont l'argumentation établit la contemporanéité de tous les membres de l'édifice. Le couloir en forme de déambulatoire fut une nécessité qui s'imposa de suite, au IXe siècle, puisque les pèlerins n'avaient pas d'autre moyen d'accès pour aller honorer le saint par la *fenestrella* de l'arrière-chevet. L'âge de cette crypte, absolument unique en France et d'une structure conforme à celle des confessions fondées dans les plus anciennes églises de Rome, étant fixé au IXe siècle, on est forcé d'admettre que la nef elle-même est de la même époque, puisqu'elle est construite avec des matériaux pareils à ceux de la crypte.

Sur les tailloirs des arcades en fer à cheval de la nef à quatre travées, on aperçoit des moulures pareilles à celles de l'arrière-chevet, moulures façonnées suivant les principes de Vitruve ; or, jusqu'à présent, on n'a pas signalé cette décoration sur les piliers des édifices romans.

Le double cintrage qui se remarque dans les archivoltes est également employé dans l'ouverture en plein cintre de l'arrière-chevet ; or, ce procédé n'est pas, comme on l'a dit, une preuve de jeunesse, car il était connu des architectes qui ont bâti les Thermes de Julien et les Arènes de Nîmes.

La singularité la plus surprenante est dans l'existence de contreforts intérieurs et extérieurs plaqués sur les deux faces des piliers et montés jusqu'au sommet. On suppose que c'est un artifice employé par le constructeur, sur quatre points, pour avoir le moyen de diminuer l'épaisseur des murs dans toute leur longueur et de renforcer surtout les endroits qui supportaient les entraits de la charpente. Dans tous les cas, l'effet est heureux.

La réunion de ces traits particuliers forme un ensemble des plus curieux, qui déroute tout d'abord le jugement ; mais, quand on a pris la peine de lire les textes et de faire des rapprochements de matériaux et de moulures, on se rend facilement aux raisons qui ont déterminé M. Léon Maître à le présenter comme un des types les plus rares de l'architecture carolingienne. Nous faisons des vœux pour que la Commission des monuments historiques n'oublie pas de mettre en relief, comme il le mérite, ce témoin d'un art presque inconnu. Nos professeurs d'archéologie manquent d'exemples à citer pour le IXe siècle ; désormais, ils pourront ajouter un chapitre à leur enseignement.

Congrès d'Histoire de l'Art.

Le Congrès d'histoire de l'art s'est ouvert le 24 juillet, à l'école du Louvre, sous la présidence d'honneur de M. Eugène Guillaume.

Dans les deux premières séances, le Congrès a entendu une communication de M. Venturi sur la formation de l'Ecole d'histoire de l'art à l'Université de Rome et ses méthodes. L'éminent professeur a fait passer sous les yeux de ses collègues une collection de grandes planches en phototypie où il a fait reproduire les principaux monuments sur lesquels porte son enseignement. Chaque élève reçoit, au début de la leçon, un exemplaire de ces reproductions et peut ainsi suivre utilement les commentaires et démonstrations du maître.

M. Salomon Reinach a entretenu le Congrès de la nécessité de centraliser les collections de photographies d'œuvres d'art et indiqué les moyens pratiques de réaliser ce projet, dont l'urgence se fait si vivement sentir. Il faudrait, d'après M. Reinach, dresser d'abord un catalogue général de tous les documents photographiques immédiatement disponibles ; faire la nomenclature de toutes les épreuves photographiques d'œuvres d'art dont les clichés sont dispersés ou n'existent plus, ainsi que la liste des photographies publiées dans le catalogue de vente ; enfin, organiser une Société qui, au moyen de souscriptions régulières, s'occuperait méthodiquement de faire photographier les monuments qui ne l'ont pas encore été.

M. Bredius, directeur du musée royal de La Haye, a lu sur un peintre flamand qui a travaillé en France et surtout en Provence au commencement du XVIIe siècle, Ludovicus Finsonius, une notice du plus grand intérêt.

M Venturi, directeur de la Galerie nationale, à Rome, a fait connaître l'œuvre inédite d'un miniaturiste français du XVe siècle.

M. le professeur Dehio, de l'Université de Strasbourg, a envoyé un mémoire de la plus grande importance sur *L'Influence de l'art français sur l'art allemand au XIIIe siècle.*

Le jeudi, après une visite de la salle des Ivoires, au Petit Palais, dirigée par M. E. Molinier, les membres du Congrès ont repris séance pour écouter une lecture de M. Fraschotti sur *Un Sculpteur français contemporain du Bernin ;* de M. Conrad de Mandach sur *Le Classement et la Conservation des dessins de maîtres dans les musées d'Europe ;* de M. Blanchet, sur *Les Peintres des XVe et XVIe siècles ayant exécuté des projets de monnaies et de médailles ;* de M. Dimier, sur *L'Influence des artistes de Fontainebleau en France et en Europe.*

(Chronique des Arts.)

Van Eyck et la peinture à l'huile.

D'UN remarquable article, que publie dans la *Revue des deux Mondes*, M. H. Fierens-Gevaert, nous extrayons cette page intéressante sur l'invention de la peinture à l'huile, par maître Jean Van Eyck.

Je suis très tenté de croire que les relations de Van Eyck avec les sculpteurs franco-flamands ne furent pas étrangères à la grande découverte artistique du XVe siècle : je veux parler du perfectionnement décisif que le peintre de l' « Adoration de l'Agneau » introduisit dans le mélange des couleurs avec l'huile.

Il est impossible, on le sait, d'attribuer l' « invention » proprement dite de la couleur à l'huile aux frères Van Eyck. Le moine Théophile, un auteur souvent cité du XIIe siècle, donne des formules très explicites pour le mélange des couleurs de toute espèce avec l'huile de lin. Mais la matière ainsi obtenue séchait difficilement. On ne pouvait étendre une seconde couche de couleurs qu'après la dessication complète de la première. Les ennuis de ce travail étaient multiples, insurmontables. Aussi, malgré les recettes de Théophile, voyons-nous sans étonnement Giotto, Allesso Baldovinetti, Pesello et d'autres artistes italiens s'intéresser sans cesse à l'amélioration de la technique picturale. Vasari, historien crédule, toujours prêt à enregistrer leur propos d'ateliers et à les embellir, nous montre les peintres de toute nationalité : Italiens, Français, Espagnols, Allemands, rassemblés en des sortes de conférences scientifiques et cherchant infructueusement le secret des couleurs résistantes. Faute de mieux, tous les tableaux d'autel étaient peints à la détrempe, et l'on a lieu de croire que les Van Eyck eux-mêmes utilisaient ce procédé au début de leur carrière. Mais les couleurs mélangées avec de l'eau, de la gomme ou du blanc d'œuf restaient pâles, mates et ne permettaient pour ainsi dire que l'usage des tons plats et unis. Les peintres cherchaient toujours...

Ils paraissent avoir obtenu un premier succès vers la fin du XIVe siècle. A partir de ce moment en effet les mentions des portraits à l'huile se multiplient en Angleterre, en Italie; on croit avoir également la preuve que les maîtres de Cologne antérieurs aux Van Eyck broyaient également leurs couleurs avec de l'huile, et qu'avant l'année 1400, l'église des Franciscains de Louvain possédait des peintures exécutées avec le nouveau procédé.

Mais, fait absolument digne de remarque et insuffisamment mis en lumière jusqu'à présent : ce sont les artistes désignés sous le nom d' « enlumineurs de statues » qui, d'après les archives et documents anciens, font l'usage le plus fréquent de ces couleurs à l'huile. Dès l'année 1341, le sculpteur Wuillaume du Gardin peignit de la sorte les figures tombales dont il était l'auteur. Le procédé que l'on employait pour la polychromie sculpturale et architecturale devait être assez perfectionné du temps de Van Eyck, puisqu'on l'employait depuis près d'un siècle. Dans un pays comme la Flandre, au climat humide et variable, les peintres de statues s'étaient évidemment appliqués à découvrir des mélanges siccatifs et résistants pour éviter que leur riche coloriage ne se détériorât à l'air. Il y a tout lieu de supposer que Van Eyck se servit pour l'exécution de ses tableaux de la matière siccative employée par les enlumineurs de pierres, en la mélangeant aux couleurs et aux huiles dans une mesure nouvelle et avec une délicatesse extrême. Il fournissait de la sorte à l'art pictural des ressources d'une étendue, d'une souplesse sans précédent, et créait véritablement la « peinture à l'huile » telle que nous la connaissons encore de nos jours.

L'art de Van Eyck éclaira soudainement toute l'Europe artistique de son rayonnement vivace. L'Italie fut particulièrement impressionnée : la découverte d'un nouveau procédé, d'une nouvelle technique picturale, força ses peintres, pourtant si maîtres de leur style, à imiter les Flamands. Les princes, en effet, s'empressèrent d'acheter les tableaux flamands.

Les artistes admis à les contempler s'en émerveillaient comme d'autant de prodiges et, détail bien typique, flairaient, paraît-il, la vive odeur répandue par l'huile. C'est du moins ce que raconte Vasari, — toujours un peu sujet à caution, il est vrai ; — le vieil historien nous narre aussi une aventure dramatique, exacte dans le fond, qui montre jusqu'à quel degré les quattrocentistes étaient bouleversés par l'invention flamande. Voici l'histoire :

Le peintre vénitien, Antonello de Messine, était parvenu, on ne sait trop comment aujourd'hui, à découvrir le secret de Van Eyck. Il le communiqua à son tour à Domenico, artiste de valeur et galant cavalier qui partait pour Florence. Dans cette ville, Domenico fit la connaissance de deux maîtres célèbres : Alesso Baldovinetti et Andrea del Castagno. Ce dernier avait grande envie de s'approprier les méthodes flamandes. Il flatta habilement Domenico, sut gagner son amitié, et finalement se fit expliquer le mystère de la technique nouvelle. L'ambition poussa Andrea del Castagno encore plus loin. Il voulut être seul à posséder le fameux secret. Par une belle nuit, son ami Domenico parcourait Florence en fredonnant une joyeuse « canzonnetta » qu'il accompagnait de la guitare. Au détour d'une rue, Domenico fut brusquement assailli et frappé de terribles coups de canne plombée. Le lendemain, il était mort. Andrea del Castagno le pleura beaucoup, lui survécut pendant de longues années, — mais à sa dernière heure, pressé de remords, confessa qu'il était l'auteur de ce crime abominable. Il est fort probable qu'un autre mobile poussa Andrea à tuer Domenico. Mais si les peintres italiens ont attribué ce meurtre au désir qu'avait Andrea del Castagno de garder pour lui le secret des Flamands, cela prouve en tout cas que l'introduction de la technique nouvelle dans leur pays les avait fortement émus.

Une opinion généralement répandue veut qu'Antonello de Messine, contemporain et élève sans doute de Roger van der Weyden, soit le premier peintre italien qui ait su s'approprier la technique des Flamands. Néanmoins tout porte à croire que la peinture à l'huile était déjà importée à Naples, et que vers le milieu du XVe siècle, le procédé nouveau se répandit dans l'Italie entière par les soins des maîtres brugeois en personne. Car les gothiques flamands ont voyagé, séjourné en Italie, aussi bien que les romanisants du XVIe siècle et que les maîtres anversois du XVIIe.

Les peintres ultramontains ne triomphèrent pas sans peine des difficultés de la nouvelle technique, Pierro della Francesca fut le premier, dit-on, qui employa avec légèreté la peinture à l'huile pour les portraits et les petits tableaux. De son côté Alesso Baldovinetto l'appliqua le premier avec succès à la peinture murale. Dès que les italiens se furent complètement familiarisés avec la méthode flamande, ils tirèrent de la peinture à l'huile un parti magnifique et imprévu. Non seulement leur technique changea, mais leur style, leur manière même de concevoir la peinture. Cette nouvelle révolution devait à son tour bouleverser tout l'art européen.

Les primitifs italiens, comme les miniaturistes et les gothiques flamands, peignaient leurs tableaux au moyen d'un pinceau fin, et traçaient, pour indiquer des reliefs lumineux ou certaines ombres dans le pli des étoffes, ces virgules colorées que les hommes de métiers appellent hachures. Ce procédé est constant chez Cimabue, Giotto, Duccio, Memmi, Lippi, les Ambrogio, Sano di Pietro jusqu'à Fra Angelico, chez tous les artistes italiens qui peignent à la couleur à l'œuf ou à la gomme. Or, à partir du moment où la peinture à l'huile pénètre en Italie, les hachures disparaissent peu à peu des tableaux. Au commencement du XVIe siècle la méthode primitive est complètement abandonnée par les Italiens, tandis que les

flamands—Quentin Matsys entre autres—en font encore parfois usage [1].

Comment expliquer cette nouvelle amélioration technique ? A défaut de textes ou de faits précis, nous sommes bien obligé de nous aventurer dans le domaine des hypothèses, et puisque tout progrès artistique ne saurait s'expliquer que par l'intervention d'un homme — non de plusieurs, — nous croyons pouvoir accorder pour le moment à Alesso Baldovinetti l'honneur de cette réforme esthétique. Comme tous les Italiens de son temps, cet artiste peignait particulièrement la fresque. Or, il se servit le premier de la couleur à l'huile dans ses décorations murales et continua nécessairement pour couvrir les grandes parois des cloîtres et des églises d'employer la brosse, large et rapide, du fresquiste, tout en utilisant la matière nouvelle. Pour me résumer, il peignit à l'huile avec la brosse du peintre de fresque. Il eut sans doute l'idée — ou la suggéra tout naturellement à l'un de ses émules — de peindre à l'huile également, des panneaux et des toiles, tout en se servant de la même brosse du fresquiste.

La tentative fut couronnée de succès et modifia considérablement le style italien. Les procédés minutieux des primitifs avaient déterminé, avons-nous dit, un art essentiellement « statique », calme, reposé. La nouvelle manière de peindre avec des pinceaux plus larges, que les Italiens font courir sur la toile avec la pomptitude des anciens fresquistes,introduit un mouvement inaccoutumé dans les œuvres picturales. L'art « dynamique » est né.

A l'heure où la renaissance anime l'Italie tout entière d'un frémissement d'enthousiasme pour la science et la pensée renouvelées, la peinture découvre un procédé nouveau pour traduire cet élan intellectuel. Les flamands du XVe siècle, les représentants de la grande école de Bruges, sont les précurseurs de l'art italien.

Musées.

LE riche amateur grec Constantin Ionidès, fixé depuis de longues années à Brighton, vient de léguer, en mourant, toute son importante collection d'œuvres d'art au South Kensington Museum, à la seule condition qu'elles soient réunies et exposées intégralement dans des salles spéciales qui porteront son nom. La partie la plus importante de cette collection est celle des peintures, qui commence avec un *Couronnement de la Vierge* de Giotto et finit avec M. Degas : les tableaux italiens sont fort nombreux ; de même les tableaux hollandais, parmi lesquels figure un célèbre Rembrandt : *Abraham renvoyant Agar.*

ON a inauguré dernièrement à Brême un musée historique, installé dans un ancien couvent de dominicains, et où l'on a réuni des objets d'art de toute sorte concernant l'histoire de la ville.

1. Les hachures sont même beaucoup plus apparentes chez Q. Matsys que chez Van Eyck où elles sont rares et imperceptibles. Malgré la découverte du peintre de l'*Adoration* les Flamands continuent de faire grand usage de la détrempe. Ils utilisaient les différentes méthodes avec le plus large éclectisme, ce qui explique la survivance de la hachure et de la *tempera* à l'invention de la couleur à l'huile.

LA chalcographie du Louvre vient de mettre en vente une gravure que les amateurs se disputeront certainement. Cette gravure, œuvre de M. Achille Jacquet, membre de l'Institut, reproduit les trois parties d'une prédelle d'autel de Mantegna : le *Calvaire*, qui est au musée du Louvre, le *Mont des Oliviers* et la *Résurrection*, qui sont au musée de Tours.

Indépendamment de sa grande valeur d'art, qui a déjà été appréciée par des connaisseurs à l'Exposition universelle, cette gravure offre cette intéressante particularité que les trois planches ont été tirées sur une seule feuille de papier d'une longueur de 2 mètres. De nombreux essais ont dû être faits pour réussir cette délicate opération qu'on n'avait jamais tentée jusqu'à présent, et le papier a été commandé exprès en vue de ce tirage dans une manufacture du Japon.

C'est donc un travail unique à ce jour dans l'histoire de la chalcographie du Louvre et de la gravure en France.

Cette estampe qui n'a été tirée qu'à 200 épreuves, signées par le graveur et ornées du monogramme de Mantegna, se vend au prix de 400 francs.

Il n'est peut-être pas mal de rappeler que la chalcographie du Louvre constitue le fond de planches gravées le plus riche qui existe au monde : il y en a déjà plus de 6,100 depuis le XVIIe siècle jusqu'à nos jours, depuis des vignettes ou des carnets de bals à 10 ou 20 centimes jusqu'aux plus belles épreuves des graveurs contemporains. Beaucoup de petites bourses en quête d'estampes pour orner leur demeure ignorent qu'on peut s'y procurer d'admirables reproductions en gravure de presque toute la vieille école de peinture française, d'un grand nombre des chefs-d'œuvre des écoles italienne et flamande, enfin, nombre de gravures originales de maîtres renommés (citons entre autres Daubigny) à des prix insignifiants, l'État vendant ces gravures au prix de revient qui, pour un grand nombre, ne se compose que du prix du papier et du tirage.

TOUS ceux qui s'occupent d'architecture et d'archéologie connaissent M. de Baudot et son ardeur à défendre les principes rationnels de l'art médiéval.

Son désir était de rendre plus accessibles à la masse les travaux de la Commission des monuments historiques et de l'amener à se préoccuper, à se passionner même pour tous les grands problèmes d'architecture. Mais un pareil résultat n'était possible qu'à la condition de les lui expliquer d'une manière plus saisissante, plus à sa

portée que par le moyen du livre et de la conférence.

On juge de la joie de M. de Baudot quand M. Roujon, bientôt suivi par M. Dumay, directeur général des cultes, lui permit de réaliser son rêve en le chargeant d'exécuter ces modèles.

Dès l'année 1898, brillamment aidé par M. Chaine, son élève, architecte du Gouvernement, il se mit à l'œuvre. Et c'est ainsi que, revoyant la superbe collection de moulages du Trocadero au milieu duquel il développe son haut enseignement, nous avons la charmante surprise de voir de belles et claires reproductions sous forme de maquettes présentées en coupe, des monuments, types qui jalonnent l'histoire de l'architecture française.

C'est dans la salle K du musée de sculpture comparée (section de l'exposition des monuments historiques) qu'ont été placés les modèles de M. de Baudot.

Ils sont au nombre de dix :

1° Église Notre-Dame-du-Port, à Clermont-Ferrand ;

2° Église de Rieux (Marne) ;

3° Église Notre-Dame, à Dijon ;

4° Église Saint-Urbain, à Troyes ;

5° Église de la Ferté-Bernard (Sarthe) ;

6° Château de Dampierre (Charente-Inférieure) ;

7° Escalier du château de Blois ;

8° Clocher de l'église de Senlis.

(Modèles commandés par la direction des beaux-arts.)

9° Cathédrale du Puy ;

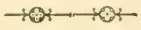
10° Cathédrale de Beauvais.

(Modèles commandés par la direction générale des cultes.)

« Ces modèles donnent dirons-nous avec notre confrère de l'architecture, dans un ordre logique et chronologique, un résumé complet de l'histoire monumentale de la France au moyen âge et à la Renaissance ; et, à les étudier, on peut suivre, jusque dans leurs moindres détails, les progrès accomplis en architecture depuis Notre-Dame-du-Port et la cathédrale du Puy, édifices du plus pur roman, marqués encore de vestiges byzantins, en passant par Rieux, Dijon, etc., jusqu'à la plus haute expression du gothique, comme à Beauvais, puis à Saint-Urbain, pour aboutir enfin aux monuments de la Renaissance, dans lesquels l'ornementation, jusque-là tributaire de la construction, vient, en signe de décadence, prendre une place plus importante, parfois même prépondérante.

Après s'être ainsi rendu compte des procédés de structure de nos premiers édifices, on remarque quelles transformations y ont été apportées peu à peu, ce qu'y a ajouté chaque époque successive, ce qu'elle en a laissé, comme aussi les dissemblances qui se rencontrent entre les édifices qui, bien qu'élevés simultanément, appartiennent à des régions différentes.

Pour la voûte, par exemple, qui peut être considérée comme le point de départ de toute construction, on peut, grâce à ces modèles, suivre la manière dont elle a été traitée aux différentes époques et dans chaque province.



NOUS avons déjà eu l'occasion d'appeler l'attention de nos lecteurs sur les copies de M. G. Guffens, d'après les meilleures peintures murales des maîtres italiens des XIVe et XVe siècles. On sait que M. Guffens a été lui-même, au cours d'une longue et laborieuse carrière, un peintre qui s'est surtout attaché à la décoration monumentale des églises et des édifices civils de son pays. Ayant atteint aujourd'hui un âge assez avancé, il cherche à populariser, par des copies, les œuvres qui n'ont cessé d'être l'objet de son admiration. Après chaque campagne passée en Italie, il rapporte et expose dans son atelier à Bruxelles une nouvelle série de peintures qu'il aime à montrer aux artistes, aux érudits et aux délicats capables de goûter un art élevé et qu'il importe de ne pas laisser oublier.

Voici la liste des dernières copies exécutées par M. Guffens.

Peintures murales de GIOTTO, dans la chapelle de l'Arena à Padoue.

1° Rencontre de S. Joachim et de Ste Anne à la porte Dorée.

2° Le baiser de Judas ; fragment.

3° Le Christ mort pleuré par les saintes femmes.

4° La Foi, figure isolée.

Peintures de JACOPO AVANZO, chapelle de St-Georges à Padoue.

5° Miracles de Ste Lucie, et 6° mort de la Sainte.

BENOZZO GOZZOLI.

7° Portrait de Côme de Médicis, de Pierre de Médicis et du cardinal Salviati, fragment du cortège des rois mages au palais Riccardi à Florence.

8° Portrait de Benozzo Gozzoli, dans la même chapelle.

ANDRE MANTEGNA.

9° Martyre de S. Jacques, dans l'église des Trinitarii à Florence.

10° S. Jacques baptisant les gentils, fragment d'une peinture de la même église.

GHIRLANDAJO.

11° Portrait de Francesco di Tomaso Sassetti et de sa femme, tirés de la chapelle Sassetti; église de la Ste-Trinité à Florence.

GENTILE BELLINI.

12° Fragment du tableau « le miracle de la Ste Croix », église St-Nicolas à Venise.

VITTON CARPACCIO.

13° S. Georges, peinture de la chapelle des Esclavons à Venise.

14° Fragment du tableau représentant le « retour des ambassadeurs » au musée de Venise.

ANSOVINO DA FORLI.

15° Portrait de Vittorio Colonna, musée Civico à Venise.

ANDREA DEL CASTAGNO.

19° Portrait équestre de Nicolo da Tolentino, au Dôme de Florence.

Dans ces reproductions, M. Guffens s'attache avec succès à étudier le style particulier, la coloration et le caractère du maître ; mais, on en a déjà fait la remarque, un véritable artiste ne saurait rien faire, même une copie, sans y mettre quelque chose de sa personnalité. C'est un peu le cas dans les peintures dont nous venons de faire l'énumération. Elles ne ressemblent ni aux études qu'un jeune artiste visitant l'Italie ferait pour son instruction, ni au travail d'un copiste de profession. C'est le dernier hommage d'un artiste pour l'œuvre des maîtres auxquels il a voué son admiration, et dont il a nourri son idéal, son imagination en exécutant autrefois les œuvres de sa propre conception.

Nouvelles.

La Couronne de Monza. — La mort tragique du roi d'Italie donne un intérêt d'actualité à la couronne de Monza à laquelle la *Revue de l'Art chrétien* consacre plus haut un important article de Mgr X. B. de Montault.

Cette antique couronne de fer des rois Lombards, a été transportée à la villa royale pour être déposée près du cercueil du roi Humbert, et figurer ensuite aux funérailles royales.

D'après la tradition, cette couronne aurait déjà servi à Constantin. Elle est conservée comme une relique dans une chapelle de la cathédrale de Monza et, lorsqu'on doit l'exposer ou la porter hors de la chapelle, une série de formalités très minutieuses sont prescrites. Elles ont toutes été remplies très consciencieusement.

En ce siècle la couronne de fer a servi deux fois seulement au couronnement des souverains. D'abord pour le couronnement de Napoléon Ier comme roi d'Italie, en 1805 ; ensuite en 1838, pour l'empereur d'Autriche, Ferdinand Ier. Lorsque la Lombardie fut cédée à l'Italie, la couronne fut transportée à Vienne, mais elle a été rendue à Monza en vertu du traité de paix de 1866. Elle a figuré aussi à l'enterrement de Victor-Emmanuel II, en 1878.

Imprimé par Desclée, De Brouwer et Cie, Bruges.

REVUE DE L'ART CHRÉTIEN.

Joachim Patenier.

Pinacothèque de Munich. (d'après une photo: de Bruckmann à Munich.)

Revue de l'Art chrétien

paraissant tous les deux mois.

43me Année. — 5e Série.

Tome XI (XLIXe de la collection).

6me livrais. — Novembre 1900.

Joachim Patenier [1].

JOACHIM Patenier, son contemporain Henri Blès et leurs imitateurs, forment un groupe d'artistes à part. Ce sont des novateurs et des poètes. Leurs œuvres sont l'expression d'un sentiment qui depuis un siècle s'était insensiblement développé dans le domaine de l'art. Leurs peintures, animées d'un esprit nouveau, ont exercé une grande influence sur l'art dans le sens de l'imitation de la nature. Déjà dans les miniatures des livres d'heures s'était fait jour cette aspiration par laquelle l'artiste cherche à rendre le charme intime et pénétrant que les bois, les fleurs, les campagnes, la limpidité des eaux et du ciel qu'elles reflètent, exercent sur l'âme contemplative ; l'esprit d'observation s'était affiné, et les aspects si variables et parfois si impressionnants de la nature avaient trouvé des interprètes consciencieux et inspirés dans la corporation des miniaturistes flamands. Mais cette harmonie intime entre le cœur de l'homme et les beautés de la création qui l'entoure, eut bientôt trouvé d'autres interprètes que ces peintres d'ordre un peu inférieur qui prenaient à tâche d'illustrer la prière écrite sur le vélin par la reproduction des œuvres de Dieu. Déjà les frères Van Eyck, en supprimant dans leurs panneaux les fonds d'or, les surfaces diaprées, en faisant agir les personnages de leurs peintures par des milieux pleins de poétique réalité dans les détails, parfois dans des paysages accidentés aux horizons lointains éclairés par un ciel lumineux, avaient inauguré dans les peintures des retables et même dans leurs panneaux isolés, une voie nouvelle.

L'art s'était transformé sous leur séduisante impulsion. Ce que ces artistes nés sur les bords de la Meuse inférieure, où ses rives s'étendent presque sans relief au

1. *De Patenier*, *Le Patenier* ou *Patinir ;* l'artiste lui-même écrivait son nom de différentes manières.

Cette étude est tirée d'un volume qui paraîtra prochainement sous le titre : *Les peintres des Bords de la Meuse.*

milieu de sites assez monotones, avaient créé, fut repris un siècle plus tard par d'autres peintres qui ont vu le jour sur le même fleuve, mais au haut de son cours, au sein d'une nature variée, montagneuse, dont les roches affectent les conformations les plus fantasques, et qui, alors surtout, offraient un aspect tour à tour grandiose et aimable, sauvage et gracieux. C'était là le domaine qui convenait au pinceau de Patenier. Il renchérit sur la multiplicité des plans s'étageant les uns sur les autres, sur l'étendue des paysages qui forment le fond des peintures des Van Eyck. Pour le peintre dinantais et son confrère de Bouvignes, Henri Blès, le paysage cessa souvent d'être le cadre où se déroule une action, où se meuvent les personnages de l'histoire sainte dont ils retracent les scènes. Le paysage devient l'objet réel de leur étude ; il appelle à lui toute l'attention du spectateur. Les figures que l'on y voit souvent ne paraissent presque plus qu'un prétexte ; elles sont là pour donner satisfaction au sentiment religieux dont alors il n'était pas permis de se départir dans les créations de l'art et dont l'artiste lui-même était pénétré. Le patricien et le bourgeois aisé voulaient, pour décorer leur oratoire, une fuite en Égypte, un saint Christophe, un saint Jérôme, ou tout autre saint particulièrement populaire à cette époque ; ils étaient charmés de voir le saint, objet de leur dévotion, se recueillant dans quelque coin frais et ombreux d'un site pittoresque, avec des lointains étoffés de figurines occupées aux travaux de la campagne, aux plaisirs cynégétiques, à la garde des troupeaux, mais si le peintre avait omis les sujets de sainteté et les espérances de la vie future, ses visions si réelles de la campagne et de la vie de tous les jours n'eussent pas trouvé d'écho auprès de ceux dont il devait vivre. Il y aurait témérité assurément à prétendre que Patenier fut étranger lui-même aux sentiments de foi auxquels son pinceau devait donner satisfaction; beaucoup de ses tableaux, au contraire, respirent une piété aussi profonde que celle de ses meilleurs contemporains. Cependant nous croyons pouvoir démontrer que pour les figures des saints légendaires souvent remarquables de ses panneaux, il eut fréquemment recours à des collaborateurs. C'est pour cette raison que le départ de ses œuvres authentiques est difficile à faire. Mais que ces personnages soient empruntés aux récits de la Bible ou à la Légende dorée, ce sont les montagnes boisées, les eaux reflétant les châteaux crénelés, les villes hérissées de tours scintillant sous l'azur du ciel, ce sont les rochers percés de grottes, découpés d'anfractuosités et d'aiguilles fantastiques ; c'est le jeu des lumières et des ombres sur les espaces étendus à perte de vue, qui semblent préoccuper surtout l'artiste. Ils sont l'objet de son amour, de son étude ; le peintre paraît charmé de cette vision d'une nature dont il crée les aspects, comme pour lui-même. Le paysage tel que le comprendra l'art moderne apparaît pour la première fois dans l'histoire de l'art.

Cette évolution dans le domaine de la peinture se rattache d'une manière assez directe à cette fermentation des idées, à cette soif d'investigations et d'observations qui, depuis le commencement du XVe siècle, travaillait le monde de toutes parts. En progrès de science, d'inventions et de culture, souvent en décadence dans la poursuite du but suprême de la vie, les esprits semblent chercher des voies nouvelles dans toutes les directions. N'est-il pas naturel que des artistes, à la fois observateurs et contemplatifs, aient cherché dans l'étude des phénomènes visibles de la création le

repos intérieur dont l'homme a souvent besoin aux époques agitées ?

***

Comme pour la plupart des origines, les savants ne sont pas d'accord sur celle du paysage. Les origines, en effet, se trouvent un peu partout : elles sont plus souvent le fruit mûri d'une époque que le résultat du travail de l'homme. Thausing, dans son livre sur Albert Dürer, émet sur l'origine de la peinture de paysage, des opinions assez étranges, souvent contradictoires, mais qu'il n'est pas inutile de relever à cause du succès du livre et de la science réelle de l'auteur. Ainsi dans l'un des premiers chapitres, le biographe de Dürer veut voir les débuts du paysage dans les gravures sur bois de Wolgemut, illustrant la Chronique de Nuremberg, publiée par Hermann Schedel (1). On sait que l'impression de la célèbre Chronique du monde fut achevée le 23 décembre 1493, et ceux qui ont étudié les manuscrits flamands des premières années du XVe siècle jusqu'à la date de la publication de la Chronique de Schedel, savent que les enlumineurs introduisirent à une date bien antérieure avec un charme et une supériorité incontestable, des paysages où l'art de reproduire les sites de la nature est bien autrement développé que dans les vues de villes grossièrement taillées de la Chronique de Nuremberg.

Mais le savant conservateur de l'Albertine revient 50 pages plus loin à des idées plus justes. Il fait remarquer en effet « que presque un siècle auparavant, Hubert et Jean Van Eyck avaient commencé à remplacer dans leurs tableaux les fonds d'or par des fonds empruntés à la nature. » Dürer, ajoute-t-il, fit un pas de plus. Assurément, il suffit de rappeler les fonds du paysage du polyptyque de Gand, du ravissant tableau du Louvre représentant le Chancelier Rolin en prière devant la sainte Vierge, et de la plupart des panneaux des Van Eyck, pour démontrer avec quelle supériorité ces maîtres savaient introduire dans leur peinture le plein air et la pleine lumière des aspects de la nature. Aussi je ne puis admettre que, malgré son admirable intelligence de la réalité, et la vivacité de perception dont il fait preuve dans les croquis et les aquarelles pris sur le vif, notamment au cours de son voyage à Venise et à son passage par le Tyrol, « Albert Dürer ait le mérite spécial d'avoir inauguré la peinture de paysage dans le sens moderne du mot, et qu'il fallût qu'il s'écoulât plus d'un siècle avant que les Hollandais à commençassent à envisager simplement la nature comme Dürer, pour produire ensuite les chefs-d'œuvre dont s'honore la peinture de paysage (1). »

Je ne voudrais porter aucune atteinte au grand maître allemand, dont la gloire peut d'ailleurs fort bien se passer du nouveau fleuron qu'apporterait à sa couronne le mérite d'inaugurer la peinture de paysage, mais il sera permis de rappeler que lorsque Dürer vint à Anvers en 1520, il connut Joachim Patenier et se lia d'amitié avec lui; ce dernier, depuis longtemps, reproduisait dans les panneaux très estimés de ses confrères et des Mécènes, les sites poétiques des bords du fleuve qui avaient charmé son enfance. C'est peut-être une certaine affinité de tempérament, et leur commune admiration pour l'œuvre de la création qui servit de lien entre ces deux âmes d'artistes. Dürer, dans le journal de son voyage aux

1. *Albert Dürer, sa vie et ses ouvrages*, par Moriz Thausing, traduction de Gustave Gruger. Paris, Firmin Didot, 1878, p. 51.

1. Thausing, *Albert Dürer*, p. 98.

Pays-Bas, nomme Patenier « le bon peintre de paysage [1] ». Décerné par une telle autorité, c'est là un brevet de la plus haute valeur, et Thausing lui-même fait observer que c'est à cette occasion que pour la première fois cette désignation apparaît dans la littérature. Rien ne saurait être plus vrai ; mais nous en prendrons acte à notre tour, pour constater que c'est pour Joachim Patenier que le mot de « peintre de paysage » a été trouvé, et que c'est Albert Dürer qui l'écrit pour la première fois.

***

En présence du mérite des peintures de Patenier et de la place qui lui revient dans l'histoire de l'art, il est vivement à regretter que l'on n'ait sur sa biographie que des notions généralement inexactes et confuses ; quelques faits cependant sont bien établis. Il convient de les rappeler.

Van Mander, le plus ancien des biographes, ne nous apprend en réalité que peu de chose, et ce qu'il rapporte ne mérite aucune créance. C'est ainsi qu'il dépeint Patenier comme un personnage vulgaire, grossier, s'adonnant à la boisson, à l'oisiveté et dépensant son argent au cabaret jusqu'au moment où le besoin le forçait à reprendre ses pinceaux. François Mostart, son élève, aurait eu beaucoup à souffrir de ses brutalités. Van Mander admire d'ailleurs le talent distingué du maître, et d'après lui, on voyait à Middelbourg, chez le préposé à la monnaie de Zélande, trois tableaux remarquables de Patenier, entre autres une bataille, si finement traitée qu'aucun miniaturiste n'aurait pu dépasser la délicatesse du pinceau qui s'y manifestait. Enfin, dans un *Errata*, le même auteur, qui d'abord avait rapporté l'inscription de Patenier comme franc-maître de la Gilde de Saint-Luc d'Anvers, à la date exacte de 1515 [1], infirme ce renseignement pour donner la date inexacte de 1535.

Si, à la lumière de documents certains, on examine ces différents renseignements, il n'en reste à peu près rien debout.

François Mostart n'a pu être l'élève de Patenier, étant très probablement né seulement après le décès de celui-ci [2].

Patenier, ce buveur incorrigible qui dépensait tous ses écus pour satisfaire une honteuse passion pour l'ivrognerie, achète, le 31 mars 1520, une maison à Anvers, dans la courte rue de l'Hôpital [3]. Il semble y avoir vécu fort dignement, et s'est marié deux fois. De sa première femme, Françoise Buyst, il eut deux filles, Brigitte et Anne ; il épousa en secondes noces Jeanne Nuyts, laquelle donna le jour à une troisième fille, qui reçut au baptême le nom de Pétronille.

Ce que nous connaissons des relations de Patenier le montre sous le jour le plus honorable. Au nombre des peintres avec lesquels s'est lié d'amitié Albert Dürer pendant un séjour assez prolongé à Anvers, nous l'avons vu, se trouve maître Joachim Patenier. Albert Dürer, l'homme simple, laborieux, rangé par excellence, qui était accompagné de sa femme pendant son voyage aux Pays-Bas, cite fréquemment le nom de maître Joachim dans son Journal de voyage. C'est ainsi que pour un travail pressant, Dürer lui emprunte son élève et des couleurs. Afin de témoigner sa gratitude au maître et à son disciple, il fait don à chacun d'eux d'un certain nombre de ses gravures si justement estimées. Il dessine à

1. F. Campe, Albrecht Dürers Tagebuch, seiner Reisen in die Niederlanden, 1520-1521, Nürnberg, 1828, p. 126.

1. Nous citons l'édition de 1618.

2. Pinchart, dans les annotations aux « Anciens peintres flamands de Crowe et Cavalcaselle » fait remarquer que Mostart n'a été reçu franc-maître de la Gilde de Saint-Luc que dans l'année 1553. pp. CCXXX et ss.

3. Acte retrouvé par le Chr Léon de Burbure et publié par Pinchart. *Loco citato.*

Joachim Patenier. (Musée royal de Berlin.)

deux reprises le portrait de Joachim ([1]) et lui fait cadeau d'un dessin sur lequel il a représenté quatre fois saint Christophe dans différentes attitudes. Il s'est conservé un très beau dessin de Dürer, daté de 1521, l'année même où il se trouvait à Anvers, représentant sur une même feuille neuf fois la figure de S. Christophe, dans les attitudes variées que comporte la légende si populaire alors. L'écriture du Journal étant d'une lecture fort difficile, il se peut qu'il y ait une erreur de copiste, et que ce soit le dessin offert par l'artiste allemand à son confrère d'Anvers. Il y a tout lieu de croire que, dans l'intention de Dürer, ce dessin devait servir de carton à Patenier, pour les figures de ses paysages. La légende de saint Christophe, traversant le torrent avec l'Enfant Jésus sur ses épaules, sujet grandement en vogue à cette époque, se prêtait merveilleusement à animer les paysages tels que Patenier les traitait ([2]). Peu de temps avant son départ, il donne encore à Patenier une petite peinture de Hans Baldung Green. Enfin, le 5 mai 1521, Albert Dürer assiste au mariage de Joachim avec sa seconde femme; les noces furent brillantes et la solennité de la fête rehaussée par la représentation de deux pièces théâtrales dont s'amusa beaucoup le grand peintre de Nuremberg. Celui-ci avait donc autant d'amitié pour Patenier que d'estime pour son talent. Aussi lorsque Adrien Herbouts, pensionnaire de la ville d'Anvers, voulut se rendre particulièrement agréable à Dürer, il lui fit présent d'un petit panneau de Patenier représentant Loth et ses filles.

Van Mander s'est donc laissé induire en erreur, et aura fait confusion, d'autant qu'un Henri Patenier, homonyme qui probablement ne tenait en rien à Joachim, fut inscrit à la Gilde de Saint-Luc d'Anvers en 1535. C'est peut-être l'auteur de la bataille conservée à Middelbourg, dont il semble difficile de faire honneur au peintre des Repos en Égypte et des sujets de piété figurés au milieu des paysages verdoyants de la Meuse. C'est probablement aussi à Henri Patenier qu'il faut rapporter les détails biographiques si difficiles à mettre d'accord avec ce que nous connaissons de la vie de maître Joachim ([1]). Les erreurs de la biographie de Van Mander ont été maintes fois rectifiées ; mais comme rien n'a la vie plus dure qu'une erreur historique — surtout lorsqu'elle tend à rabaisser au-dessous du niveau ordinaire, la vie morale d'un homme célèbre par son talent — il est bon de rétablir la vérité une fois de plus.

Tout est d'ailleurs controuvé dans cette notice de Van Mander. Ainsi il rapporte que Patenier, au lieu de signer ses tableaux, y plaçait ordinairement un petit homme satisfaisant un besoin naturel, et il ajoute que cette manière de marquer ses tableaux avait valu au peintre un sobriquet aussi grossier que l'étrange monogramme qu'il avait adopté. Or, ce détail scatologique ne se trouve pas sur un seul des panneaux de Patenier, mais on le voit sur l'un des rares et précieux tableaux d'un de ses imitateurs, Lucas Van Valkenborg, peintre très remarquable qui, dans sa jeunesse a passé par Liége et a fait pendant quelque temps des études sur les bords de la Meuse.

Il est à regretter que nous soyons privés

1. Le meilleur des portraits de Patenier dessiné par Dürer en 1521 à la pierre noire est presque de grandeur naturelle ; il le représente coiffé d'un large chapeau dont les bords peuvent s'abaisser et se relever à volonté. Ce dessin est conservé au Musée de Weimar.

2. La Galerie nationale de Londres possède un paysage de Patenier étoffé de la figure de saint Christophe passant à gué, l'Enfant-Jésus sur les épaules, un large fleuve ; la galerie de Prado à Madrid en possède également un.

1. Pinchart, *loco citato*, p. CCLXXXV.

d'informations sur les débuts et les développements de la carrière de Patenier. On croit qu'il est né à Dinant, en 1485 (1). Mais on ignore les circonstances qui l'amènerent d'abord à Bruges, paraît-il, puis à Anvers.

On croit qu'à Bruges il fut d'abord l'élève, puis le collaborateur de Gérard David, le maître auquel on doit le Baptême du Christ, au Musée de Bruges, si remarquable notamment par le fond de paysage où la végétation est traitée d'une manière magistrale qui rappelle entièrement par le feuillé des arbres et d'autres détails, celle de Patenier.

M. James Weale a fait ressortir que les deux peintres paraissent avoir été reçus en même temps comme francs-maîtres de la Gilde anversoise ; du moins, à la date de 1515, le nom de Gérard David précède immédiatement celui de Patenier dans le registre où sont inscrits les maîtres de la corporation de Saint-Luc. Il est donc très probable qu'ils se sont rendus à Anvers en même temps. « Ce qui, ajoute le même auteur, tend à confirmer cette opinion, c'est que tous les tableaux que l'on connaît de Gérard David à fond de paysage, sont antérieurs à la date de 1515. Il est donc probable que Patenier y ait travaillé, et que le Baptême du Christ soit en réalité l'œuvre collective des deux artistes (2). »

La mort de Patenier doit être reportée à l'année 1524 ; il serait donc décédé dans sa quarantième année, trois ans après son second mariage. Un acte, daté du 5 octobre de cette année, constate la vente de la propriété acquise le 31 mars 1520, qui se fait par sa veuve Jeanne Nuyts. L'estime dont jouissait Patenier auprès de ses confrères est encore attestée, au moyen de ce document authentique, par les noms des artistes qui y figurent comme tuteurs des trois enfants du défunt. Ce sont les peintres Quintin Metsys, Charles Alaerts et Jean Buyst.

* * *

Au point où en sont les études sur l'œuvre de Patenier, il n'est pas aisé de faire le départ de tous les tableaux qui lui sont attribués et de ceux qui ne peuvent lui être contestés.

Il existe assez de ces derniers pour assurer au maître une place considérable parmi les peintres de la transition du XVe au XVIe siècle. Peu d'entre eux ont eu l'âme plus impressionnable aux charmes de la nature, et l'on ne saurait contester à Patenier une imagination poétique, un sentiment profond. Une grande richesse dans la composition dont tous les détails sont exécutés avec une minutie amoureuse et souvent avec une réalité saisissante, telles sont les caractéristiques de ses panneaux.

On ne connaît que quatre tableaux revêtus de sa signature. Ce sont 1° *Le Baptême du Christ* au Musée du Belvedère à Vienne ; 2° Un *Saint Jérôme* à la Galerie du Prado de Madrid ; 3° *La Tentation de saint Antoine*, dans la Kunsthalle de Carlsruhe, et 4° la petite *Fuite en Égypte* du Musée d'Anvers. Il ne semble pas que le tableau représentant *Diane et Actéon* du Musée de Lille puisse lui être attribué, il est marqué de l'initiale P.

Il est admis généralement que le pinceau de Patenier est intervenu pour le paysage dans les tableaux historiques de plusieurs de ses confrères.

Nous venons de voir que très probablement il en est ainsi pour les tableaux de

1. J'emprunte cette date aux « *Notices biographiques sur les personnages les plus remarquables de la ville de Dinant :* » Feuilles volantes publiées par M. Remacle, ancien archiviste de la ville de Dinant. M. Remacle, souffrant, au moment où je lui ai écrit pour m'informer de la source où il avait puisé ce renseignement encore inconnu, n'a pu me l'indiquer. Cette date, si elle n'est pas certaine, semble admissible.

2. Gérard David, par James Weale. *Beffroi*, t. III, p. 342.

Gérard David, avant que Patenier ne vînt se fixer à Anvers. D'autre part il semble hors de doute que dans plusieurs de ses paysages, pour les personnages de l'histoire sainte et de la légende sacrée, il a eu recours à la collaboration d'artistes plus habitués que lui à peindre la figure, mais auxquels il n'était cependant pas inférieur, lorsque, avant de se créer le genre spécial qui lui assura une grande notoriété, — lui attirant des commandes auxquelles il lui devenait difficile de satisfaire, — il peignait des Crucifixions et d'autres tableaux de sainteté. Il existe un beau Crucifiement dont les figures, comme le fond de paysage et d'architecture, sont bien de la main de Patenier; ce tableau semble avoir eu auprès de ses contemporains un succès particulier ; nous en connaissons trois répétitions avec de légères variantes. Il en existe un exemplaire à la Galerie nationale de Londres, un autre à la Pinacothèque de Munich et un troisième enfin dans la collection du prince de Lichtenstein à Vienne. C'est le second exemplaire, dont nous offrons une reproduction au lecteur ; il présente un des meilleurs exemples de l'intensité des sentiments religieux, comme de la finesse du pinceau de l'artiste.

D'autre part il semble douteux que l'on puisse attribuer à Patenier le grand tableau de la Vierge aux sept douleurs du Musée de Bruxelles, ainsi que le joli panneau de la même collection représentant saint Jérôme, suivi du lion traditionnel, se frappant la poitrine avec un caillou : les détails de ce panneau sont d'un style plus archaïque que celui des peintures incontestées du maître.

Il est hors de doute que, avant de donner dans ses peintures au paysage la place importante qu'il devait y prendre plus tard, Patenier a dû, comme tous les peintres de son temps, vouer son pinceau exclusivement à la peinture religieuse. Il n'y avait alors pas d'autre genre possible. C'est insensiblement que, porté d'abord par son admiration pour la nature et ensuite par le succès de ses tableaux, il aura élargi le cadre dans lequel se meuvent ses saints personnages, et réduit les proportions de ceux-ci.

Plus tard enfin, il eut recours à la collaboration de ses confrères pour les figures, comme nous venons de le voir. Mais il est certain qu'il a peint des sujets de sainteté importants, et même un retable d'autel dont des fragments se trouvent aujourd'hui à la Pinacothèque de Munich et au Musée de Nuremberg.

Les panneaux de ce retable représentent la *sainte Trinité*, la *sainte Vierge*, reine du Ciel, et *saint Roch* — une répétition de cette figure avec de légères variantes, se trouve au Musée des hospices civils de Liége. Le Musée germanique de Nuremberg possède un *saint Sébastien* appartenant à la même série.

S'il n'est pas facile de désigner les maîtres qui sont intervenus dans les tableaux de Patenier, pour les figures, il est aisé d'établir qu'il y en a plusieurs, et que les meilleurs artistes ont été ses collaborateurs. Nous avons reconnu, avec M. Weale, la probabilité d'une collaboration entre le peintre mosan et Gérard David. Un document authentique, l'inventaire de l'Escurial, n° 1574, désigne le beau tableau du Musée de Madrid *La Tentation de saint Antoine* de la manière suivante : « Les figures de la main de Maître Quentin, le paysage de Maître Joachim ». C'est à M. Justi que l'on doit la publication de ce renseignement intéressant [1]. La beauté des figures dans ce panneau confirme au surplus de tout point aux yeux des connaisseurs, l'exactitude

1. V. *Gazette des Beaux-Arts*, 1er octobre 1893, p. 333. Art. de M. Henri Hymans.

du fait. On a cité aussi Van Orley parmi les collaborateurs de Patenier, mais j'ignore sur quelle autorité cette assertion est fondée. Le fait est d'ailleurs très admissible. Toute la distance qui sépare Metsys, encore pénétré des traditions gothiques, de Bernard Van Orley, déjà gagné aux influences de la renaissance italienne, peut se mesurer très nettement dans les figures d'un sujet que Patenier aimait beaucoup à traiter : Le Repos de la Fuite en Égypte. Il existe entre autres quatre de ses panneaux importants consacrés à cette scène. Ces peintures sont conservées au Musée du Prado à Madrid, au Musée de Berlin, au Musée de Bruxelles et au Musée d'Anvers, collection Van Ertborn ([1]).

On n'a jamais contesté à Patenier les trois premiers de ces tableaux, et la richesse plantureuse de la composition du paysage, le charme de l'exécution, le feuillé des arbres, le dessin des rochers et la perspective des lointains, ne permettent guère de les attribuer à aucun peintre contemporain. Mais à côté des qualités qui caractérisent le maître, il est un détail qui peut-être n'a pas été assez remarqué, et qui établit à toute évidence que ces quatre tableaux sortent du même atelier : au premier plan, tout auprès du groupe de la Vierge avec l'Enfant Jésus, gît à terre le bâton de Joseph, autour duquel est enroulé un sac, un panier contenant sans doute les provisions de voyage et parfois une gourde. Ces détails, très minutieusement peints d'après nature et notamment le panier, toujours le même, mais présenté sous des aspects différents, sont caractéristiques ; ces objets ont certainement fait partie du mobilier de l'atelier de Patenier. Ils sont toujours peints avec un soin et une minutie qui font reconnaître le même détail, posé sous des points de vue variés.

Si l'intervention des collègues de Patenier par les figures d'un certain nombre de ses panneaux, est certaine, les érudits qui ont étudié ses œuvres, ont d'autre part admis sa collaboration, pour la peinture de paysage dans plusieurs tableaux de ses contemporains.

Cette collaboration m'a toujours paru particulièrement évidente dans l'un des volets du grand triptyque de Quintin Metsys, actuellement au Musée de Bruxelles, représentant la descendance apostolique de sainte Anne. Dans le volet où l'ange apparaît à saint Joachim pour lui annoncer la fécondité d'Anne, son épouse, le paysage prend une importance très grande ; il ne se distingue pas seulement par la beauté du site, mais encore par le charme des détails et une virtuosité dans l'exécution qui semble trahir le pinceau de l'ami de Quintin Metsys. Rien n'est plus plausible d'ailleurs que cette collaboration.

La division du travail, dans une même œuvre, était alors entrée dans les habitudes des peintres chargés de commandes, et qui cherchaient à les exécuter de la meilleure manière possible.

Nous avons vu qu'elle a existé pour le beau tableau du Prado ; nous connaissons aussi les relations affectueuses qui existaient entre les deux peintres, et qui ont même survécu à Patenier, puisque Metsys intervient, comme tuteur de ses enfants dans l'acte de vente de sa maison par leur mère. Le triptyque de Bruxelles est en effet, avec l'ensevelissement du Christ, un des travaux les plus considérables du peintre anversois; il était naturel que, pour en rehausser le

1. L'attribution de ce tableau à Blès est une erreur manifeste, déjà signalée par M. Alfred Bequet dans sa notice consacrée à Blès. Au surplus le catalogue du Musée d'Anvers, rendu incomplet par les acquisitions nouvelles, aurait besoin d'une sérieuse révision.

Joachim Patenier.

succès, il ait fait pour l'œuvre destinée à l'église St-Pierre à Louvain ce qu'il avait fait pour la Tentation de saint Antoine.

On comprend d'ailleurs combien est ardue à trancher la question de collaboration à un même tableau, lorsqu'on ne peut s'appuyer sur des documents certains. Peut-être l'avenir nous réserve-t-il des éclaircissements à cet égard.

Joachim Patenier, mort trois ans après son second mariage, n'a certainement pas atteint un âge avancé ; il a cependant laissé un très grand nombre d'œuvres qui établissent son assiduité au travail et sa fécondité. Presque tous les principaux Musées de l'Europe, hormis ceux de France, en possèdent un choix. Au Musée de Prado à Madrid il ne se trouve pas moins de sept tableaux importants du maître ; la Pinacothèque de Munich en possède cinq ; la Galerie nationale de Londres six ; celle de Vienne trois, parmi lesquels se trouve le Baptême du Christ, signé ; le Musée de Berlin un ; celui de Bruxelles trois ; le Musée d'Anvers deux. On en trouve également dans les Musées de Darmstadt, de Carlsruhe, de Nuremberg et de plusieurs autres villes de l'Allemagne. Il y en a deux au palais Borghèse à Rome. Cependant le plus grand nombre des peintures de Patenier existent encore dans les collections particulières ; à chaque exposition de tableaux anciens, on en voit surgir, restées inconnues jusqu'à ce jour. C'est ainsi qu'il y a une trentaine d'années, le prince Albert d'Angleterre avait envoyé quatre tableaux de Patenier à une exposition d'art ancien à Londres. Van Mander nous apprend que déjà du vivant de l'artiste, ses tableaux très recherchés se vendaient bien ; aussi se sont-ils dispersés un peu partout, et c'est peut-être dans sa patrie qu'il en est resté le moins. Il apparaît encore fréquemment dans le commerce des tableaux qui portent tous les caractères d'une incontestable authenticité.

Jules Helbig.

Tête sculptée à Notre-Dame de Dijon (XIIIe siècle).

« TOUTE la sculpture « de la façade Notre-« Dame de Dijon, dit « Viollet-le-Duc [1], « serait digne d'être « moulée et placée « dans un musée; c'est « le chef-d'œuvre de l'école bourguignonne « du XIIIe siècle. » Hélas! si la sculpture ornementale a échappé au marteau révolutionnaire, l'imagerie religieuse que l'on devine avoir été d'une beauté achevée n'existe plus, et c'est une perte irréparable. Quatre statues avec culs de lampe grotesques et dais en clochetons, appliquées à la paroi extérieure, vingt-quatre debout aux ébrasements des trois portes, celle de la Vierge au trumeau [2], ont péri sans laisser ni traces ni souvenirs. Du moins aux tympans peut-on entrevoir encore l'ombre de ce qui a disparu; à la porte centrale [3], sur le linteau, était sculptée *la Mort*, ou *la Dormition* de la Vierge; au-dessus, son *Couronnement* traité d'après la belle formule du moyen âge ; à la porte de gauche, j'entends ceci par rapport au spectateur prêt à entrer dans l'église, *l'Annonciation*, *la Visitation*, *l'Adoration des Bergers* ou *des Mages*, au-dessus, la Vierge assise sur son trône ; à celle de droite, *la Cène*, au-dessus, le *Christ en Croix;* on distingue encore les contours indécis des sujets représentés, mais à peine dans le *Couronnement*, un morceau de draperie a-t-il été oublié par l'outil exterminateur comme pour nous permettre de mesurer le degré de perfection où avait atteint le ciseau des imagiers bourguignons. Aux voussures ont également été exterminés le chœur des anges musiciens et chanteurs, les figures personnifiant les litanies de la Vierge ; en vérité, je ne connais pas d'exemple d'un vandalisme plus complet, plus inepte, et j'ai honte d'avoir à dire que pour rencontrer une égale sauvagerie, il ne serait pas nécessaire d'aller bien loin ; à Notre-Dame de Beaune, en effet, l'imagerie du portail a été traitée plus furieusement, s'il est possible, qu'à Dijon. Quand je pense que devant de tels et si criants exemples, il se trouve encore des gens pour nier le vandalisme révolutionnaire! Pourquoi pas la Terreur ?

A Dijon seulement, il nous a coûté : la rotonde de Saint-Bénigne, un monument unique du XIe siècle, le plus vénérable de la Bourgogne, sacrifié dès 1792 pour rien, pour le plaisir de détruire, malgré les protestations énergiques de l'Académie de Dijon ; à la même église l'imagerie romane et grandiose de la porte occidentale; à Saint-Michel, les statues du grand portail, sauf celle du trumeau, 42 en tout, et celles des portes du transept, trois pour chacune, brisées en même temps qu'une série d'admirables verrières de la Renaissance ; quelques parcelles de celles-ci utilisées en bordures permettent d'en apprécier toute la beauté, et comme musée de la peinture sur verre, Saint-Michel de Dijon devait approcher de fort près Saint-Étienne de Beauvais, Saint-Vincent de Rouen, et l'église de Montmorency. A Saint-Jean, le

1. *Dictionnaire de l'architecture française*, IV, p. 506.

2. La jolie Vierge peinte que l'on voit aujourd'hui n'est que du XVe siècle ; elle provient de la Sainte-Chapelle ducale, et a été mise en place par un ancien curé de Notre-Dame, M. Deschamps.

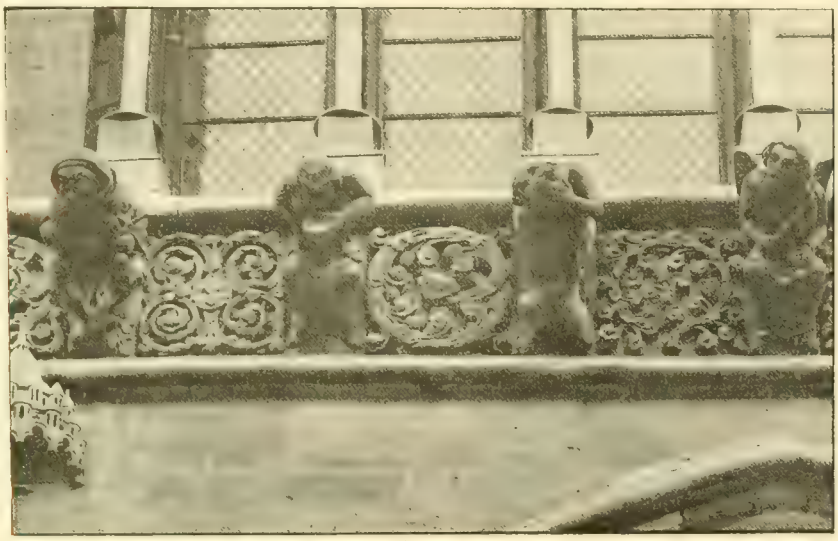
3. Elle est à plein cintre tandis que l'ogive règne partout dans l'église, sauf aux arcatures des chapelles absidales.

grand vitrail absidal de 1459, donné par Philippe le Bon, et, même aux temps les plus réfractaires à l'art du moyen âge, admiré pour l'éclat des couleurs et la vérité des portraits historiques, a péri tout entier ainsi que les statues des portes; les trésors d'art et de souvenirs qui faisaient de la Sainte-Chapelle ducale un musée, sont presque tous perdus, détruits: entre autres le tombeau de Gaspard de Saulx-Tavanes, maréchal de France, mort en 1574, et le grand ostensoir en vermeil donné par la duchesse Isabelle de Portugal, femme de Philippe le Bon ; combien d'autres antiques orfévreries faites d'un peu, bien peu de métal précieux, et de beaucoup d'art, ont été envoyées par tonneaux à la Monnaie ! Pour ce qui est des vitraux, tableaux, monuments divers disparus avec les églises paroissiales ou conventuelles supprimées, je renonce à en donner même un aperçu sommaire. Je reconnais que quelques-unes des plus précieuses parures artistiques de la Chartreuse nous ont été conservées, et les merveilleux tombeaux de Philippe le Hardi et de Jean sans Peur existent encore, mais ce n'est pas la faute du Conseil général de la Commune, si grâce à une restauration intensive, ils ont à peu près survécu à l'arrêté de destruction pris le 8 août 1793. Enfin le palais du Parlement a perdu les statues de la Renaissance qui ornaient le haut pignon de la grande salle, et la plus grande partie de ses décorations intérieures, y compris de précieux vitraux. On n'a du reste qu'à lire les protestations de François Robert, un contemporain, un spectateur attristé et impuissant, pour être pleinement édifié sur ces choses; et encore je veux bien attribuer au vandalisme non plus révolutionnaire mais administratif, — à la vérité, celui-ci n'est que le prolongement de l'autre, — toutes les démolitions perpétrées sous le Consulat et l'Empire, comme celle de la Sainte-Chapelle dont il ne subsiste plus aujourd'hui pierre sur pirree.

La tradition constante à Dijon est que dans l'œuvre de destruction consommée à Notre-Dame, les exécuteurs officiels rencontrèrent un aide bénévole et actif en la personne d'un imbécile, l'apothicaire Bernard, qui habitait sur la paroisse, rue Chaudronnerie. Chaque matin il arrivait avec son échelle et besognait du marteau sur les chefs-d'œuvre du XIIIe siècle. Je ne perdrai jamais l'occasion de rappeler le nom et les méfaits de cette brute malfaisante.

Les trois portes occidentales de Notre-Dame s'ouvrent au fond d'un ample porche à deux travées, et compris dans le plan de l'église, tandis que ceux de Beaune et de Semur-en-Auxois, sont des adjonctions postérieures. Ainsi protégée contre les rafales de l'Ouest, l'imagerie avait conservé non seulement son épiderme mais encore ses peintures. Peut-être celles-ci dataient-elles seulement à la fin du XVe siècle ; à ce moment la polychromie extérieure prête à périr jette un dernier éclat et aux dehors des églises on prodigue l'or, la pourpre et l'azur. Et en effet, à Notre-Dame de Dijon, au cintre extérieur de la porte centrale, court sur fond de pourpre une longue inscription à lettres dorées du XVe siècle ; je ne crois pas que l'on ait jamais essayé de la lire. Nous savons par le témoignage d'un évêque arménien venu à Paris sous Charles VIII, que la façade occidentale de Notre-Dame resplendissait d'or et des plus vives couleurs ; enfin vers la même époque, le chapitre de l' « insigne collégiale Notre-Dame » de Beaune faisait repeindre l'imagerie du portail. Sans doute il s'agit aussi à Dijon d'un simple rajeunissement des anciennes peintures.

Il est bien entendu qu'à Notre-Dame de Dijon, comme partout, cette polychromie, dont quelques traces apparaissent encore surtout en temps d'humidité, était très intense et constituée par des tons francs et vifs ; le moyen âge, je ne cesserai jamais de le redire, savait faire l'harmonie avec les couleurs les plus éclatantes, mieux que nous avec nos colorations incertaines et nos violets fuyants. A Notre-Dame, les dessins des linteaux montrent sur azur des entrelacs géométriques d'or entremêlés d'oiseaux, d'un goût tout oriental et charmant ; on sait combien, depuis les croisades, les produits d'Orient, surtout les tapis, étaient en faveur chez les nations occidentales. Dans le recul du porche, où n'atteignent jamais les rayons les plus horizontaux du soleil, les ors, les azurs, les pourpres, les verts avivés cependant au déclin du jour dans leur pénombre éternelle, devaient produire un effet extraordinaire. D'autres parties avaient également reçu la même décoration, notamment les clés de voûte ; enfin,



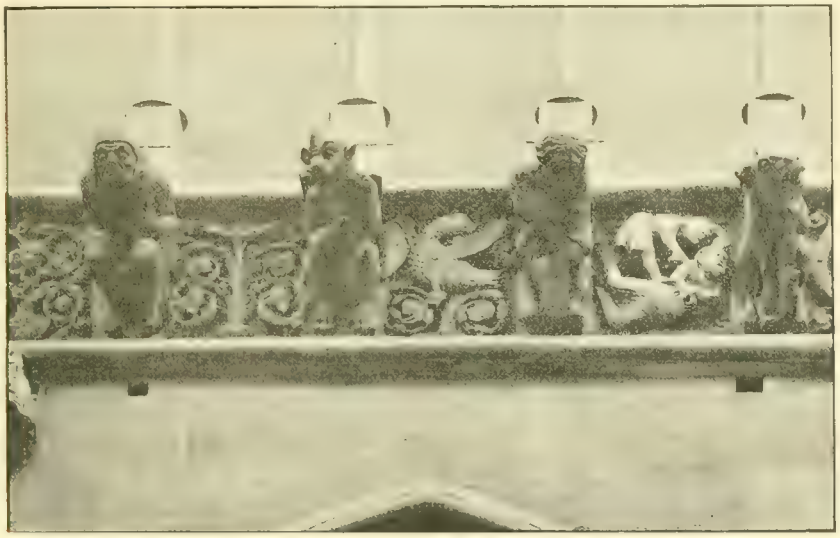
je suppose que les quatre statues extérieures devaient présenter aussi de vives couleurs, de manière à mettre comme des appels vibrants sur cette grande muraille grise et préparer le regard aux richesses des profondeurs. Il en est de même à l'intérieur, où des touches colorées sont ou étaient posées là où il faut sans parti de polychromie générale.

Donc de toute cette abondante sculpture qui paraît à Notre-Dame, il subsiste seulement la partie ornementale et elle est admirable, digne d'être comparée avec ce qu'a produit de plus beau, de plus robuste l'école de l'Ile de France, à Chartres, à Sens, à Paris.

Ce sont d'abord les frises de la façade ; on connaît cette devanture singulière, unique, un grand mur tout droit se terminant carrément sans contreforts ni saillies ; au bas, ce sont les trois arcs du porche que surmontent en applique deux étages d'arcatures portées sur de fines colonnettes ; le premier est ajouré au centre, de manière à éclairer la tribune et la nef, le second plein. Cette disposition engendre trois frises coupées en métopes par de fausses

gargouilles jaillissant de la muraille ; l'ornementation est toute en feuillages stylisés, une seule métope présente deux personnages grotesques analogues aux deux gnômes drôlatiques qui soulagent le linteau de la porte de gauche.

Comme style et caractère monumental, je ne connais rien de plus fier, de plus viril que ces métopes de Notre-Dame ; j'ai écrit autrefois qu'elles étaient d'une beauté plus que romaine, et le mot ne me paraît que juste. Quelle que soit mon admiration pour l'art décoratif de la Rome grécisée, ses plus belles œuvres semblent la banalité même, si on les compare avec ceux du XIIIe siècle ; devant ces frises païennes où courent les souples rinceaux romains, un mot fatal vient sur les lèvres, celui d'élégance ; et puis quelle différence dans la fécondité ! C'est par centaines de milliers que dans les chapiteaux, les frises, les choux, les dais, les culs de lampe, toutes les stylisations de la flore ont été imaginées par le moyen âge, et auprès de cette



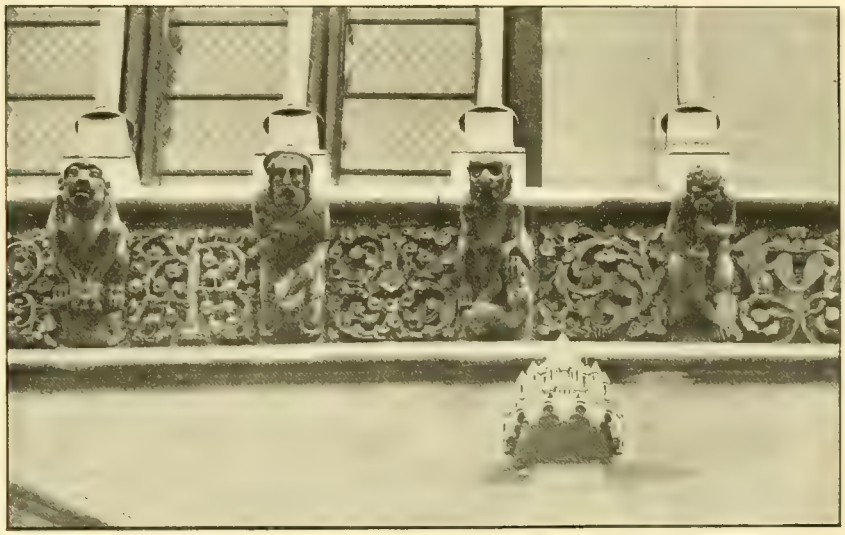
richesse presque égale à celle de la nature, l'invention grecque et romaine semble de la stérilité.

Les reproductions héliographiques jointes à cet article, les premières qui aient été faites des frises de Notre-Dame, permettent d'en apprécier toute la beauté. Mais pour juger pleinement le travail de tels ciseaux, il faut voir les parcelles détachées qu'ont reçues les anciennes cuisines du palais ducal, aujourd'hui annexées au musée de Dijon ; c'est de la sculpture décorative de tout premier ordre. Et il en est de même des quelques chapiteaux qui se voient au même lieu ; certes, ce ne sont pas là les grâces déjà féminisées de l'école parisienne, mais la maestria de l'exécution est d'une virilité sans supérieure.

Je ne quitterai pas les frises de Notre-Dame, sans y faire remarquer çà et là une influence venue de l'antique, cet antique dont se sont beaucoup plus préoccupés nos ancêtres qu'on ne le croit d'ordinaire. Et comment en serait-il autrement ? Le décor du haut moyen âge est encore tout romain, jusqu'au seuil du XVIe siècle ; les monuments, les fragments épars sont

encore innombrables, et, chose assez surprenante au premier abord, assez explicable pourtant, c'est la Renaissance qui leur portera partout les coups les plus décisifs. Mais cette question de la persistance de l'esprit antique à travers le moyen âge est de celles que l'on ne saurait aborder incidemment sous forme de digression, et je me borne à la jeter ici en passant.

Pour les fausses gargouilles de la façade, elles sont sans exception modernes et remontent à la restauration générale, c'est-à-dire à vingt-cinq ans environ ; un seul tronçon incomplet, femme drapée, subsistait encore dans la zone inférieure, à l'angle du Sud, mais n'a pas été conservé et le morceau a dû être repris en entier. Quelques-unes des anciennes se voient encore dans les parties hautes en retour, et par le nerveux de l'exécution sont fort au-dessus des pastiches un peu lourdement exécutés en ce siècle ; il faut toutefois accorder à ceux-ci le bénéfice du temps, le phénomène de l'ablation épidermique leur sera certainement



favorable. Si nous en croyons le dominicain Étienne de Bourbon, mort en 1261, ces fausses gargouilles de la façade auraient eu la vie courte, et de fait, les arrachements laissés sur la pierre montraient une teinte d'encre de Chine aussi foncée que les parties voisines ; les blessures faites à la pierre étaient donc presque contemporaines du monument lui-même. D'ailleurs, le témoignage d'Étienne de Bourbon est formel. Vers 1240, dit-il, c'est-à-dire dix ou douze ans à peine après l'achèvement de l'église [1], un marchand de Dijon, un usurier, dit le dominicain, s'allait marier à Notre-Dame ; soudain une figure d'homme tenant une bourse se détache et l'écrase net. On prit alors le parti d'abattre toutes ces pierres saillantes, « ce que j'ai vu », ajoute F. Étienne de Bourbon [1].

1. L'église n'a été dédiée qu'au XIVe siècle, et on en a conclu trop facilement qu'elle avait été achevée seulement à cette date : c'est une erreur, le monument dans son ensemble date du XIIIe, et même la construction a dû être menée avec une certaine rapidité. Viollet-le-Duc donne la date très vraisemblable de 1225 à 1230. L'unité de style et d'exécution est en effet parfaite à Notre-Dame ; et le XIVe siècle y ajouta seulement l'étage supérieur de la tour du transept assez malheureusement remplacé en ce siècle.

1. *Du don de la crainte*, VII-22. — Dans *La Cathédrale*, p. 664, etc., M. Huysmans décrit ce qu'il appelle « le

Mais ce qui reste à Notre-Dame de sculpture fantastique ou grotesque est encore abondant et admirable : et ici apparaît ce réalisme observateur qui, chez les artistes du moyen âge, demeure irréductible jusque dans leurs fantaisies les plus désordonnées en apparence ; ces monstres impossibles qui rampent aux culs de lampe des tourelles d'angle, se dressent sur les contreforts ou saillissent brusquement de la pierre, béants, écrasés sous les niches vides, sont construits selon toutes les règles de l'animalité, et un anatomiste n'y trouverait rien à reprendre ([1]).

Je ne veux que toucher ici à cette question si controversée du grotesque dans les édifices du moyen âge ; que les imagiers aient eu la pensée de rendre visibles ces légions d'êtres invisibles, démons, incubes, succubes dont l'imagination peuplait le monde demeure de l'homme, je le crois. Mais il faut faire aussi la part et grande, au goût du temps pour les joyeusetés grossières, et le clergé qui à tout prendre était du même peuple, laissait faire, sachant bien que de telles gaietés n'effleuraient même pas le fond inébranlable du respect pour les croyances et les hommes.

Quant à voir ici des symboles, je pense qu'il ne faut pas aller trop loin dans cette voie ; d'abord ce serait une singulière traduction par la pierre de vérités supérieures et rendues ainsi inintelligibles ; ensuite je ferai une observation. S. Bernard, un merveilleux poète, mais peu ou pas artiste au sens plastique du mot, a condamné nettement l'emploi du grotesque dans les églises. Sans doute il a condamné bien d'autres choses, et si le puritanisme de Cîteaux avait triomphé dans le monde chrétien, nous n'aurions pas eu cette éclosion incomparable des formes et des couleurs qui fait du XIIIe siècle une des plus grandes époques dans l'histoire du beau. Mais enfin, si ces choses avaient eu un sens caché ne l'aurait-il pas dit ? Son silence me paraît donc significatif, et je considère comme plus assuré de ne voir dans ces débauches d'imagination que la vengeance de l'homme sur ces microbes malfaisants et hideux, qu'il se plaît à montrer dans des attitudes ridicules et vaincues, courbés, haletants sous les sereines statues de pierre. Puis notre ancêtre du moyen âge est un grand enfant, il s'amuse aux choses extraordinaires pullulant aux pays lointains, et par-dessus tout, comme je l'indiquais il y a un instant, il est grossièrement joyeux. Ne perdons jamais de vue enfin que l'église est alors le monument populaire par excellence, la cristallisation en pierre de l'âme même de la cité, et si l'art se permet parfois de *foloyer*, un joli mot du langage médiéval, n'oublions pas que, à tout prendre, les drôleries sont sur les graves cathédrales comme ces lichens, ces mousses

festival diabolique de Dijon » et ajoute : « Non, à coup sûr, il n'existe dans la ménagerie satanique de la Beauce, aucune statue dont l'art soit aussi incisif et aussi formel. » Ou M. Huysmans n'est jamais venu à Dijon et a été induit en erreur par un témoignage trop facilement admis, ou son diagnostic archéologique est peu sûr ; le moderne, en effet, saute aux yeux ici. « En arrière, dit-il encore, au-dessus du transept, sortait une petite tour, flanquée à son tour de quatre clochetons vitrés, et c'était tout. » Or cette « petite tour » est tout simplement une lanterne très volumineuse, surmontée d'une grosse et haute pyramide d'ardoise à quatre pans. Enfin il trouve les marques de « l'étampe flamande » dans la plus bourguignonne de nos églises ! « C'est un sanctuaire sans façon, bien peuple », dit-il ; il y a du vrai : Notre-Dame, dans sa simplicité ornée, est une église en prose, et c'est pour cela qu'elle est si intimement bourguignonne.

1. V. Viollet-le-Duc, *Dictionnaire de l'architecture*. — *Cul de Lampe*, IV, p. 506. Du reste avec tout ce que, dans son grand ouvrage, l'auteur a décrit ou dessiné de Notre-Dame de Dijon, on composerait une monographie complète. Rien de plus ingénieux, notamment, que l'analyse de la structure donnée au mot *Construction*, IV, p. 131, seulement la perspicacité de Viollet-le-Duc a été mise en défaut par les oculus percés dans le triforium de l'abside, ils sont du XVIIe siècle seulement et on a leur état civil authentique ; id. fig. 75, 76, 77. On trouvera au tome VI, *Galerie*, p. 14, fig. 6, un bois donnant un morceau de la galerie supérieure de Notre-Dame.

légères qui n'épargnent même pas le plus dur granit mais en lui laissant la rigidité de sa texture naturelle et de la forme que lui a donnée le travail humain.

Mais l'homme par qui et pour qui se sont élevées les églises du XIIIe siècle, cathédrales ou simples églises paroissiales, comme celle-ci, est-il absent de son œuvre ? Non, seulement, il faut l'y savoir trouver. Ne le cherchez pas aux endroits les plus apparents, aux places d'honneur réservées aux scènes de l'ancien et du nouveau Testament, aux chœurs des saints, des saintes et des anges ; tout au plus, et très rarement, comme à la Porte Rouge à Notre-Dame de Paris, à genoux et humble un donateur royal est-il représenté dans le tympan ; plus rarement encore, on peut même dire jamais, les personnages contemporains ou même simplement historiques se rencontrent dans l'imagerie des églises ; si on a cru longtemps, si on croit encore les y trouver, c'est que les costumes naïvement copiés sur ceux de l'époque prêtent à une illusion qu'a dissipée la critique. Personne aujourd'hui ne voit dans les galeries des rois de Juda à Notre-Dame de Paris, la série des rois de France, et il est certain à mes yeux que le prétendu Eudes III de Notre-Dame de Dijon était quelque personnage royal de l'Ancien Testament. Et si à la cathédrale de Reims, on voit représenté à l'extérieur le baptême du premier roi chrétien, la destination de l'église des sacres à laquelle est attaché le souvenir de S. Remy explique une exception qui n'infirme nullement le principe général.

Mais le petit monde est peut être moins absent ici que le grand ; voyez aux encoignures, aux culs de lampe, aux départs des arcs, partout où le génie médiéval a épanché une sève exubérante, la plus riche assurément qui ait jamais vivifié l'art plastique ; la multitude, l'innombrable, voilà son caractère propre et ni l'Antiquité, ni la Renaissance n'en ont compris la puissance.

Ainsi, du haut en bas, dans ses angles les plus inaccessibles à la vue ou à la main, Notre-Dame de Reims est un musée de portraits ; il s'en voit aussi tout une série, et admirable, à l'arcature qui ourle le déambulatoire dans la cathédrale d'Auxerre; mais Reims est en Champagne et Auxerre n'est Bourgogne que depuis 1435, c'est-à-dire plus de deux siècles après la construction de sa cathédrale Saint-Étienne, et il nous faut des Bourguignons. Eh bien, à Notre-Dame de Dijon, en voici bon nombre ; à l'extérieur, regardez aux retombées des arcs qui protègent les lancettes aiguës « en forme d'épées », comme dit M. Huysmans ; à l'intérieur, au triforium, aux culs de lampe portant les colonnettes des ébrasements ; le plus souvent elles sont stylisées en caricatures ces images qui ont vécu, mais la vérité individuelle et familière n'y est pas moins empreinte en traits vainqueurs.

Le chef-d'œuvre de ces marmousets, un chef-d'œuvre tout court, est cette tête deminature, qui dans le transept méridional surgit au-dessus de la porte qui mène aux galeries. Voilà un vrai Dijonnais du XIIIe siècle, un peu en charge mais pris sur le vif, et en lui je salue un contemporain de saint Louis et de Hugues IV. Oui, c'est bien un portrait dont je devine l'original, blêmi, vieux et surtout vieillot, aux rides ravinant les joues flasques de l'homme qui plus jeune se bouffissait en casanier laborieux, vivant en logis mal aéré dans une ville peu saine dont il ne sort guère qu'aux dimanches et fêtes pour faire les cent pas hors des murs, et aller visiter sa

vigne, car en ce temps tout bourgeois a la sienne aux coteaux de Larrey, de Chenôve ou de Trimolois. Mais pendant la semaine il se contente de prendre ce qu'on appelle l'air et le frais sur le banc extérieur du logis, ce banc patriarcal de tout temps cher au Dijonnais babillard, «li moqueux de Dijon», disait-on dès le XIIIe siècle.

Certes il n'est pas beau, et ne l'a même jamais été ce bonhomme, mais il en faut prendre son parti, même en cet admirable treizième, un des grands siècles et en tous genres de l'humanité, le moyen âge fut une fâcheuse période pour la beauté plastique ; je ne sais si saint Louis était aussi beau que l'assure Tillemont; peu nous importe après

tout, puisqu'il avait la beauté morale et la plus sublime. Plus tard, il est vrai, le petit-fils du saint roi méritera le nom de Philippe le Bel, et ses trois fils hériteront de lui cette beauté qui est un accident dans la série des Capétiens et des Valois sans excepter parmi ceux-ci les quatre ducs de Bourgogne dont nous avons les portraits authentiques ; si bien que les irrévérencieux Dijonnais disaient des filles de Jean sans Peur qu'elles ressemblaient à des chouettes. Aussi lorsqu'au XIVe siècle, l'art évolue franchement vers le naturalisme, il nous donnera de Philippe de Valois à Charles VIII tout un musée de laideur humaine et princière. Mais le moyen âge n'en eut pas moins son idéal, et depuis le Christ de Reims jusqu'aux figures sereines de Memling, en passant par les Vierges de l'Ile de France et de la Bourgogne, il a su sentir et exprimer tous

les au delà de noblesse et de pureté, tandis qu'il fixait impitoyablement dans le marbre et la pierre ou sur le bois les images sincères de l'humanité contemporaine.

Après tout, pour en revenir à notre bon homme de Notre-Dame, il n'a pas l'air d'un sot, et ce n'est pas une ganache rabacheuse. Au contraire ces yeux bridés pétillent de malice, et de cette bouche lippue et tombante ont dû s'échapper dru les propos salés et les intarissables bons mots. De cet esprit-là je me méfie, et aime autant n'y pas aller voir ; je pense aux fabliaux du temps, à Rabelais, même à tant d'auteurs français de la première moitié du XVIIe siècle, et n'en veux pas à ce pauvre ancêtre lointain qui a vu s'élever et fleurir l'admirable église. Je dirai plus, je l'aime ; aussi n'ai-je jamais contemplé cette tête issant si vivante de la pierre — pourquoi ne dirais-je pas que c'est moi qui l'ai révélée aux Dijonnais ? — sans me demander quel homme d'église de rang inférieur, quelque marguillier (1) par exemple, ou quelque bourgeois flâneur, inspecteur bénévole des travaux publics, comme il s'en rencontre en tous les temps, questionneur et critique inlassé et lassant, aura ainsi posé, conscient ou inconscient devant cet autre inconnu, le sculpteur. Serait-ce pas le portrait de l'architecte ou maître de l'œuvre, de l'imagier en chef lui-même, ou bien une vengeance confiée à la pierre ? — Questions à jamais insolubles mais que l'on aime à remuer.

Quoi qu'il en soit, c'est bien là traité en large caricature un portrait et certainement celui d'un contemporain, ouvrier ou artiste, homme d'église ou citadin. Il s'en rencontre un autre au transept du Nord, mais très inférieur en puissance de vérité à celui-ci, où le ciseau s'est égalé aux productions les plus vantées de l'outrance réaliste ancienne et moderne.

Henri CHABEUF.

Saint-Seines-l'Abbaye (Côte d'Or), mai 1900.

1. A l'origine le marguillier n'était autre chose qu'un bedeau chargé des besognes matérielles dans l'église ; son office, comme tous les emplois d'alors, était une véritable propriété, et se transmettait comme telle.

Essai sur la décoration architectonique [1].

Chap. I. Les sources du décor.

L'ORNEMANISTE tire le décor de son imagination ou l'emprunte à la géométrie, aux ouvrages de la main des hommes et surtout à la nature. Nous allons passer une rapide revue des principaux éléments du décor architectonique qui ont été puisés à ces diverses sources. En réalité, celles-ci se réduisent à deux principales, car il n'est guère de forme géométrique qui n'ait été concrétisée dans l'objet créé ou fabriqué, et l'imagination n'est meublée que de ces derniers éléments.

1. GRASSET. — *La plante et ses applications ornementales.*

RUPRICH-ROBERT. — *Flore Ornementale. Essai sur la composition de l'Ornement, éléments tirés de la nature et principes de leurs applications — Cours de composition d'Ornements*, dans la *Revue générale de l'architecture*, 1853.

DESPOIS DE FOLLEVILLE. — *L'ornement dans la nature.*

H. MAYEUX. — *La Composition décorative.*

E. MULLER. — *La flore pittoresque.*

BUCHERT. — *La flore industrielle.*

PICARD. — *L'ornement végétal.*

V. PFNOR. — *Ornementation usuelle.*

SPRENGEL (W.). — *L'étude des plantes au point de vue ornemental dans l'enseignement de l'art industriel*, dans *Zeitschrift für bildende Kunst*, janvier 1896.

MEURER. — *Études végétales applicables à l'ornementation.* Fascicules I et II.

F. E. HULME. — *Suggestions in Floral design.*

G. LEONCE. — *Études décoratives d'oiseaux et de plantes.*

FRILING. — *Nouveaux documents d'art décoratif.* Application ornementale des plantes et des animaux.

CAILLART JACQUES. — *Livre de toutes sortes de feuilles pour servir à l'art d'orfebvrie.* Paris, 1629.

E. LAMBIN. — *La flore gothique.*

* LE MÊME. — *La flore de la cathédrale de Soissons et de Saint-Jean-des-Vignes.*

* LE MÊME. — *Les Églises des environs de Paris étudiées au point de vue de la flore ornementale.* — Gr. in-8° de 120 pp. et vignettes. Paris, Schmid, 1896.

§ I. — ORNEMENTS GÉOMÉTRIQUES.

Ornements rectilignes. — Le manque d'artistes ornemanistes a amené les constructeurs des premières civilisations, notamment les mérovingiens et les carlovingiens, à décorer les murs et les objets de *stries* parallèles et de dessins en zigzags *(fig. 1)*, en crémaillère, en dents de scie, etc., obtenus avec l'appareil de la maçonnerie lui-même. L'élément rectiligne joue un rôle important dans la décoration romane, surtout dans la normande.

Fig. 1.

L'art byzantin et le gothique ont abondamment employé la *dent de scie (fig. 2 et 3)*

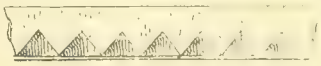


Fig. 2.

comme un des éléments géométriques les plus propres à former un ornement continu ; la déchiqueture est un procédé d'une grande simplicité, produisant un effet très vif ; la dentelure, qui abonde dans les sculptures romanes, tire vivement l'œil ;

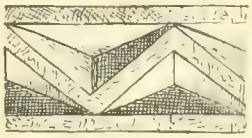


Fig. 3.

un résultat non moins puissant est obtenu dans les galons à triangles alternativement blancs et noirs, que les peintres décorateurs gothiques ont intercalés dans les lignes des nervures des voûtes ; ils produisent un effet piquant, propre à réveiller des décors presque perdus dans la pénombre.

Le *chevron* formé de deux lignes en zigzags répétées parallèlement, constitue, avec

Fig. 4.

la dent de scie, l'une des grandes ressources de l'ornemaniste, quand il s'agit de mettre en valeur une ligne courante, bandeau, moulure, etc. Il en est de même des *frettes*, *losanges*, etc. *(fig. 6)*.

Fig. 5.

La *croix* est un ornement en même temps qu'un emblème. La *croix grecque*, la *croix de S. André* et la *croix gammée* ou *Swastika* sont les types décoratifs de cette figure, sacrée pour nous.

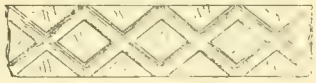


Fig. 6.

La *table* rectangulaire est un ornement inévitable dans tous les styles. Souvent elle offre un relief en forme de pyramide aplatie, usité dans la taille du diamant. La forme dite *diamant* abonde dans les bossages florentins. Ce décor ne peut s'adapter convenablement qu'à des surfaces de petite étendue ; utilisé pour les grands panneaux de menuiserie, comme il l'est trop souvent de nos jours, il est d'une lourdeur insupportable.

Les *caissons*, tant employés par les Grecs, les Romains et les artistes de la Renaissance, sont des compartiments encadrés de moulures, dont l'intérieur renfoncé est décoré de sculptures telles qu'une rosace. Les caissons sont carrés, rectangulaires, hexagonaux, etc.

La peinture, comme l'architecture, tire un grand parti de la mise en évidence des *carreaux* de l'appareil de la maçonnerie. A la renaissance on a souvent construit les parements des murs en briques de deux couleurs disposées en *jeux de briques*. Le moyen âge a adopté, comme le thème le

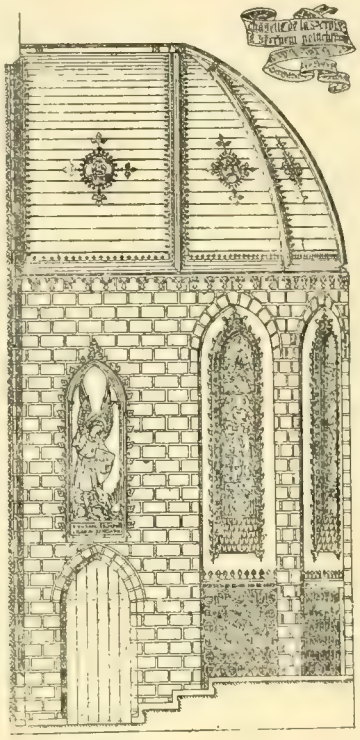


Fig. 7.

plus usuel de décorations polychromes murales, une imitation idéalisée des joints, figurés souvent en rouge brun sur fond d'ocre jaune; c'est une décoration semblable qui revêt les parois de la chapelle représentée ci-contre, d'après un dessin de feu Jean Bethune *(fig. 7)*. Des milliers d'édifices ont été ornés de ce « motif » à l'intérieur.

Les *canaux* sont des creux verticaux traversant un bandeau, un panneau ; les

triglyphes grecs étaient traversés de canaux à section angulaire; les frises et bandeaux classiques sont parfois creusés de canaux demi ronds *(fig. 10)*.

Quand des canaux semblables sillonnent le fût d'une colonne, ils prennent le nom de

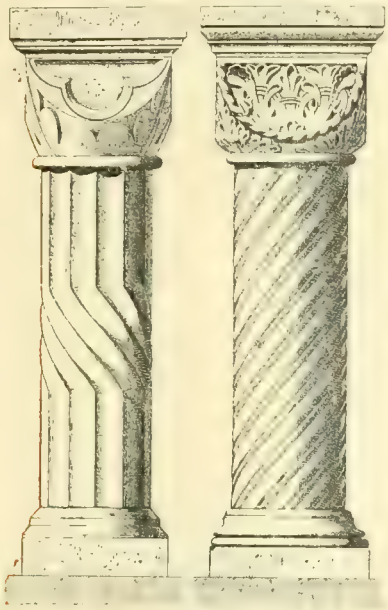


Fig. 8 et 9.

cannelures. Les cannelures sont séparées par des arêtes vives dans l'ordre dorique grec, de *listels*, dans les autres. A l'époque romane les cannelures des colonnes sont souvent à zigzag et alternent parfois avec des baguettes *(fig. 9)*.

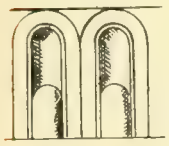
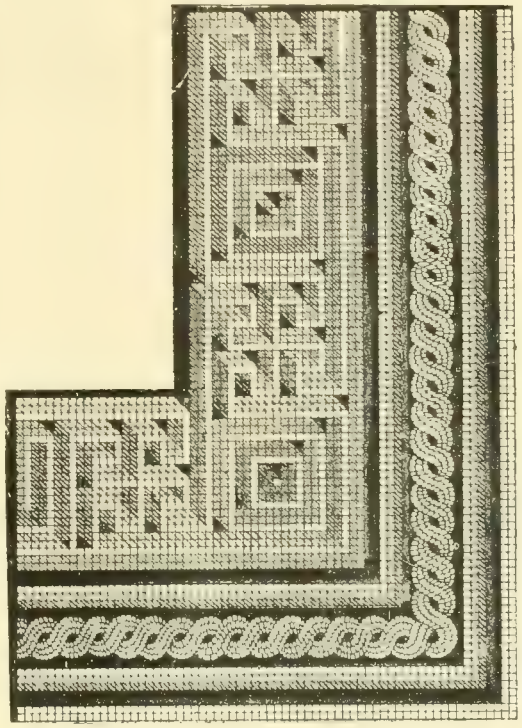


Fig. 10.

Des baguettes (ou roseaux) nommées *rudentures* sont placées dans la cavité de certains canaux et de certaines cannelures.

Le *méandre* est un ornement rappelant le cours sinueux du fleuve Méandre. La *grecque* est une bande qui se replie à angles droits successivement dans plusieurs directions; elle semble être l'imitation de la volute avec des éléments rectilignes, comme ceux que peut seul produire le mosaïste.



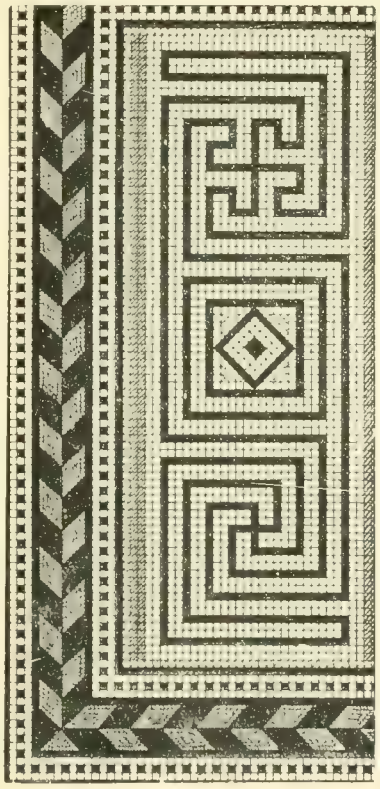


Fig. 11. — Mosaïques romaines.

Voici le schema des principaux tracés de grecques :

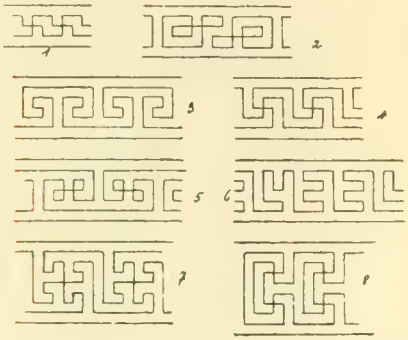


Fig. 12.

1 — grecque croisée.
2 — grecque interrompue.
3 — grecque mixte.
4 — grecques entrelacées.
5 — grecque entrecroisée.
6 — grecque crénelée.
7 — grecque à 4 retours.
8 — grecque en T.

L'*entrelac* est le méandre, qui, de longueur, est développé en surface. Le méandre offre souvent des points de rencontre de deux galons entrecroisés, autour desquels se réalise la forme de la *croix gammée*, emblème oriental nommé *Swastika (fig. 12, n° 7)*. L'entrelac est un motif tout oriental,

Fig. 13. — Entrelac à volutes doubles.

affectionné des Arabes, et en particulier des peuples qui ont proscrit la figure de leur décoration.

Le *guillochis* est un dessin formé de lignes brisées ou croisées à la manière des entrelacs.

Ornements curvilignes. — Les éléments courbes du décor ne sont pas tous définissables géométriquement; beaucoup relèvent du sentiment ou de la fantaisie. Ainsi en est-il de ces ornements mis à la mode par les adeptes de l'art nouveau, formés de lignes flamboyantes, qui s'élancent comme des fusées ou des serpentins, pour s'infléchir à la fin de leur course et dégénérer en enlacements compliqués. Ainsi en est-il encore de ces C soudés l'un à l'autre, et de ces lignes convulsionnées, qui abondent dans le style Louis XV.

Néanmoins la plupart des formes décoratives curvilignes se soumettent aux lois de la géométrie, ou du moins suivent à peu près le tracé de courbes définissables. De ce nombre sont la *volute* simple et la

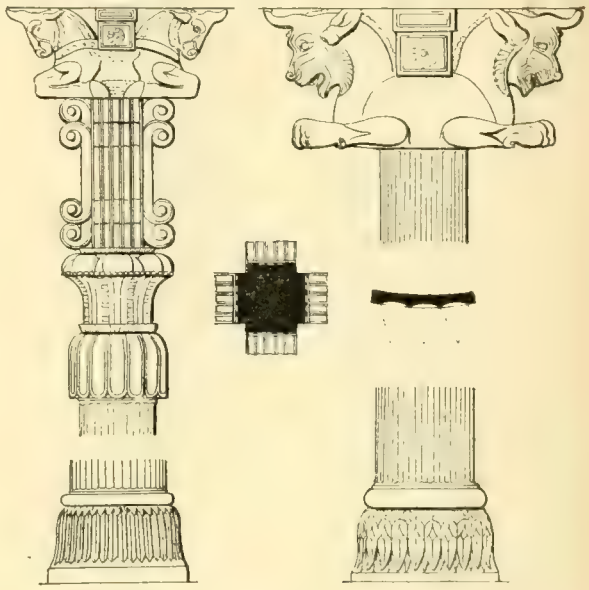


Fig. 14.

Colonne persépolitaine, ornée de canaux, de volutes et de godrons.

volute double des Romains, dont nous reparlerons plus loin, courbes décrivant plusieurs révolutions autour du point dont elles s'éloignent progressivement.

La *roue* figurait déjà comme symbole dans la grammaire décorative des Gaulois. Le *Dharmachakra*, la « roue de la Loi, que le bouddha fait tourner dans ses prédications, est l'emblème de la Loi suprême dont il se fait l'interprète.

La *boucle* est un ornement continu formé d'une série d'anneaux entrecroisés, dont les

intérieurs sont souvent occupés par des rosettes.

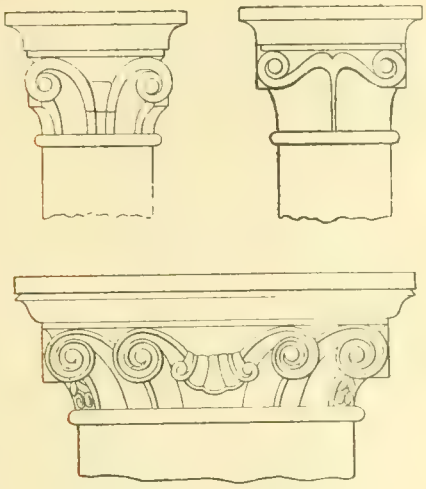


Fig. 15 et 16. — Volutes romanes. — Cathédrale de Tournai.

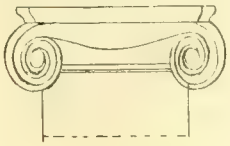


Fig. 17. — Volute ionique.

Les *festons* sont des découpures de bordures, curvilignes et répétées.

La *spire* est une portion d'hélice. Cette courbe est familière aux architectes, qui la réalisent notamment dans les lignes ascendantes et tournantes de l'escalier en colimaçon. On en trouve une magnifique application ornementale dans la bande de bas-reliefs, qui s'enroule en mirliton autour de la colonne trajane. La colonne torse a son axe en spirale, et les colonnettes du moyen âge sont souvent décorées de rubans s'enroulant en hélice autour de leur fût.

Les *godrons* sont des rangées de baguettes appliquées sur une surface convexe telle que la panse d'un vase.

Les *gouttes* sont des troncs de cônes placés sous le larmier classique.

Le *trilobe* dérive de l'arc lancéolé en plein-cintre, dans lequel on a inscrit deux *redents*. Il est la base du système des fenestrages gothiques rayonnants.

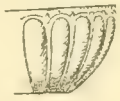


Fig. 18. Godrons.

Si l'on inscrit trois redents dans un cercle on a la *rosace trilobée ;* un plus grand nombre donne les *roses polylobées.*

La *flamme* est la base des résilles flamboyantes ; son tracé est celui d'une lancette, dont les montants verticaux se seraient rejoints et infléchis.

§ II. — ORNEMENTS IMITÉS.

Objets naturels. — L'antiquité a fait usage d'un petit nombre de motifs courants de décor très caractérisés ; parmi ceux qui sont tirés de la nature, se présentent en première ligne, les *oves* et les *rais de cœur*, sur l'origine desquels nous reviendrons plus loin. Ils s'emploient en *rangées*, séparés par des *dards* ou par des feuilles d'eau.

Fig. 19.

L'origine de l'ove peut avoir été le bouton de lotus, ainsi qu'on le verra ; néanmoins

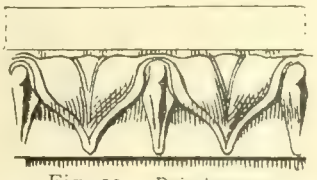


Fig. 20. — Rais de cœur.

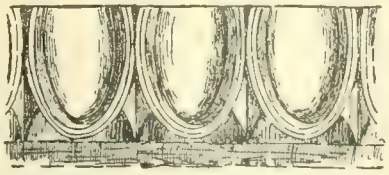


Fig. 21. — Oves.

les décorateurs anciens y ont vu plutôt l'image de l'œuf, comme son nom l'indique ; bien plus, ils ont figuré la coque des deux côtés de l'œuf *(fig. 20)*.

Les oves alternent parfois avec des *perles* pour former l'imitation des *colliers* de femmes.

Les perles se voient dans les gorges des moulures classiques enfilées en *chapelets* qui prennent le nom de *pirouettes*, ou semées

Fig. 22. — Chapelet de perles ou pirouettes.

en séries sur les galons romans, qui produisent un effet d'une si grande valeur décorative dans les vitraux et les peintures murales.

Les *osselets* en rangée offrent des formes alternativement rondes et anguleuses d'où l'on a tiré certains chapelets aux éléments variés dans le décor antique.

Fig. 23.

Les *éléments* de la nature sont traduits souvent dans la langue ornementale. Les *rayons* de la lumière brillante et de la chaleur féconde, sont figurés *(fig. 23)* par des dards aigus et souvent dorés, et par des effluves ondulés, flamboyants ; dans l'ensemble ces traits, rectilignes ou courbes, sont rayonnants et émergent d'un disque *(fig. 32)*.

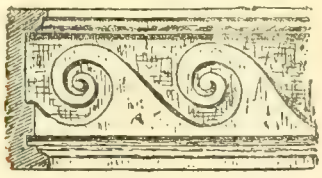


Fig. 24. — Poste.

Les gothiques figurent avec art le rayonnement de la gloire autour de l'auréole divine, en faisant alterner des rayons droits et aigus avec des rayons flamboyants. Dans les décors de la renaissance, les rayons sont souvent figurés par des groupes de lignes parallèles perçant des nuées.

L'auréole est un disque lumineux placé autour de la tête des saints ou des figures symboliques. Parfois on la remplace par une étoile rayonnante.

Les Grecs ont imaginé un ornement nommé *postes* ou *flots (fig. 24)*, qui rappelle l'allure des vagues de la mer et de l'onde qui déferle. Ce sont des sortes de volutes courantes, se poursuivant l'une l'autre et qui, systématiquement répétées, semblent développer l'idée de la succession des flots écumants de la mer. Il y a des postes *fleuronnés* et des postes à *rosettes*.

Fig. 25.

Les *nuages* ont été stylisés avec beaucoup d'art par les byzantins *(fig. 25)*, par les

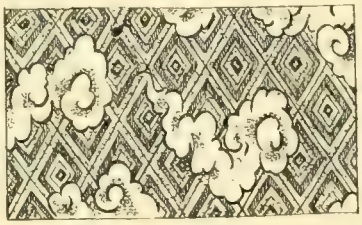


Fig. 26.

gothiques et par les Japonais *(fig. 26)*. Leurs *nebules* ont la régularité rythmique et la majesté décorative des postes grecs, avec une expression souvent plus éloquente. Nous reproduisons *(fig. 27)* un bas-relief de l'Hôtel-de-Ville de Bruxelles, qui représente en

une sculpture encore stylisée mais déjà un

Fig. 27.

peu réaliste, la *terre, la nue, l'eau* et la *lumière.*

Fig. 28.

D'autre part voici *(fig. 28)* une gracieuse composition de M. Crespin de Bruxelles,

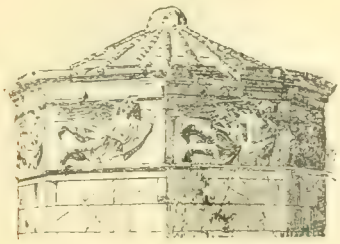


Fig. 29. — Tour des vents à Athènes.

qui a ingénieusement interprété dans un décor familier la *vapeur* s'élevant du pot au feu *(fig. 17)*.

La *foudre* était le symbole de Jupiter, chez les Romains, on la représentait sous la forme d'un fuseau allongé dont s'échappent des flammes et des traits brisés, ou de deux cornets soudés jetant des éclairs *(fig 30)*.

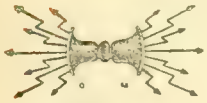


Fig. 30.

Les *vents* étaient personnifiés par les anciens; Eole était le roi des vents, et les principaux avaient nom Africus, Aquilo,

Fig. 31. — Les vents.

Auster, Borée, Caurus, Cœcias, Eurus, Favonius, Japyx, Notus, Zéphyre.

Le *soleil* rayonnant est l'emblème du jour et de la gloire, ainsi que de la divinité. Il est figuré par un disque à visage humain entouré de rayons. Le globe ailé, orné de l'*uraeus*, qui ornait la corniche des temples égyptiens, figurait le soleil ; il était regardé comme la face visible, la manifestation du Dieu unique et caché.

Fig. 32.

La *lune*, symbole de la nuit et de l'Islamisme, est figurée par un croissant, dans lequel s'inscrit un profil humain.

Le croissant de la nouvelle lune, chez la plupart des peuples antiques et même, de nos jours, en certains pays, a été mis en rapport avec l'idée de renaissance et de renouvellement.

Fig. 33.

L'*étoile* à six rais *(fig 33)* était un motif populaire en Assyrie *(fig. 34)*; il abonde dans les frises des palais. Ce motif se retrouve dans l'art de la Perse, plus tard dans l'art byzantin et mérovingien. Réduit à quatre rais l'*aster*

l'*aster* confine à la croix chrétienne ; il se confond d'autre part avec la rose.

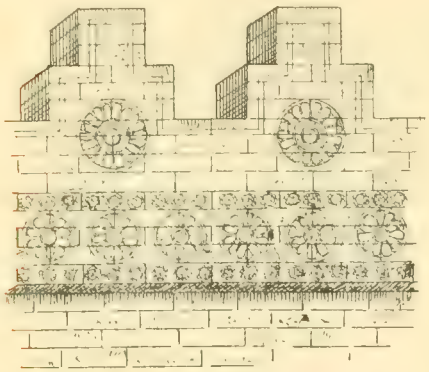


Fig. 34. — Corniche d'un mur assyrien.

La *coquille* ou l'*écaille*, déjà employée comme motif décoratif par les Romains,

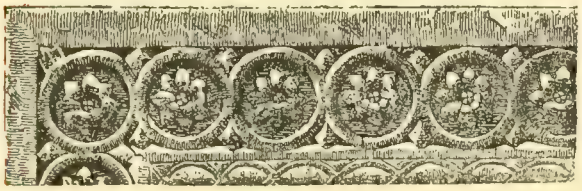


Fig. 35.

fait invasion dans les décors de la Renaissance *(fig. 37)* et devient sous Louis XV un motif plus inévitable que le vase sous Louis XIV *(fig. 36)*. Partout où apparaît un demi-cercle à remplir, notamment dans les frontons en demi-lune fréquents sous François Ier, on y inscrit sans faute une écaille; de même sous les arceaux des corniches. On en décore les culs-de-four des niches et on l'applique au-dessus des statues des Saints, comme un rappel de la niche tenant lieu du baldaquin gothique. Plus tard l'écaille devient le noyau de toutes les décorations amalgamées dont on charge les culs-de-lampe et le haut des pilastres.

Fig. 36.

L'*écaille* de la carapace du poisson,

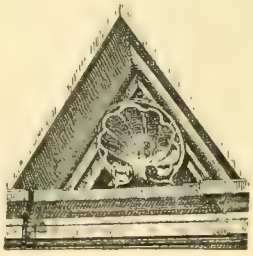


Fig. 37.

comme celle des couvertures ardoisées, ont inspiré des revêtements décoratifs d'une grande énergie d'aspect. On en orne des

Fig. 38. — Tombeau romain d'Igel, près de Trèves.

extrados de coupoles *(fig. 38 et 39)*, des glacis de contreforts, des fûts de colonne *(fig. 40)*, etc.

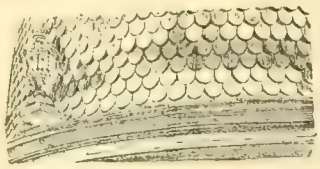


Fig. 39. — Coupole à écailles.

La *fleur*. — Nous étudierons plus loin individuellement, au chapitre *Flore*, les dif

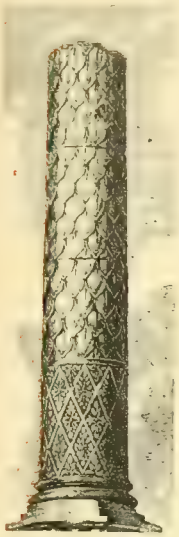


Fig. 40. — Colonne antique de Cussi près de Beaune.

férentes essences si variées du règne végétal. Nous avons à signaler ici le parti général tiré de la plante, abstraction faite de ses espèces, en en reproduisant les parties séparées, la tige, la feuille, le bourgeon, le bouton, la fleur, ou en en faisant au contraire des combinaisons collectives.

Le *culot* est la reproduction du pédoncule de la fleur, qui se présente dans son application la plus simple comme un ovale en relief, ou encore en forme de bulbe ou de calice donnant naissance à des tiges feuillées, à des gerbes fleuries, à des palmettes, à des rinceaux *(fig. 43)*. Les tiges de lotus qui se déploient en éventail dans le décor égyptien sortent d'un culot à double volute ; un culot sert d'embase au *hom*, l'arbre sacré des Assyriens. C'est en Grèce que le culot prend sa forme clas-

Fig. 41. – Culot.

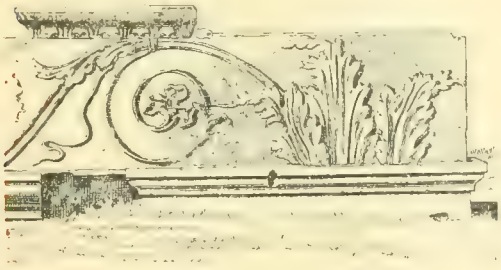


Fig. 42. — Détail de l'arc romain de St Chamas (Provence).

sique et définitive, empruntant ses éléments à l'acanthe. Il se présente ordinairement sous la forme de trois feuilles à revers rabattus, dont un, de face, deux, de profil.

Les palmettes des antefixes antiques sortent d'un culot.

Le culot s'amplifie chez les Romains et finit par former toutes les attaches des feuilles sur leurs tiges. Abandonné par les

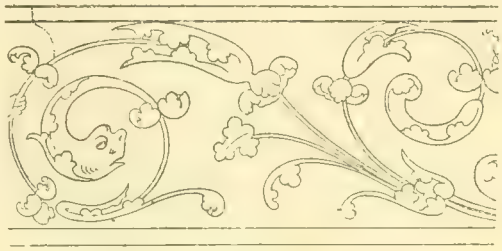


Fig. 43. — Rinceaux culots. — Frise, au château de Vaux en Cernay.

gothiques, il apparaît à la fin du XIIe siècle sous la forme de bulbes et d'oignons, de racines, de tronçons de branches. La renaissance reprend le type romain avec prédilection *(fig. 42)*.

Le *bouton* de fleur, pris dans la plante sacrée des Égyptiens, le lotus, engendre

Fig. 44.

Fig. 45.

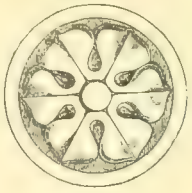


Fig. 46.

les grains de collier, et plus tard, selon certains auteurs, l'*ove* des Grecs. Nous le retrouvons au moyen âge, donnant naissance à cet ornement en globule, que les Anglais appellent *ball-flower*. Nous y reviendrons plus loin.

La *fleur* entière, considérée d'une manière générale, se présente souvent, en la forme élémentaire de la *rosette (fig. 44 à 47)*.

Combinaisons. Nous avons encore à envisager la plante, ses feuilles, ses fleurs et ses fruits, d'une manière collective, comme entrant dans la composition des *couronnes (fig. 50)*, des *festons*, des *bouquets*

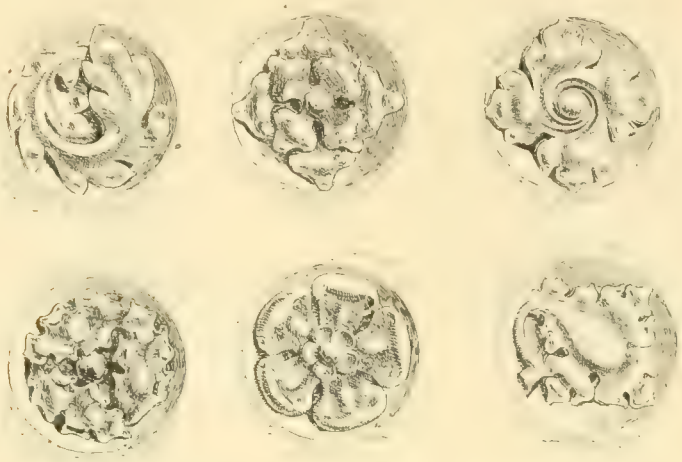


Fig. 47. — Application de la feuille et de la fleur à des rosaces.

(fig. 22), des *guirlandes*, des *bandes*, des *rinceaux (fig. 50 et 51)*, *des festons (fig. 48)*.

Fig. 48. — Festons.

La *guirlande* (l'*encarpe* romaine) est un assemblage de fleurs ou de fruits en un rouleau suspendu par les deux bouts, dont les anciens décoraient surtout leurs frises.

Fig. 49. — Bouquet.

La guirlande des *fig. 51 et 52*, sort de deux culots.

Fig. 50.

L'ornement guirlandé constitue le type des décors extrinsèques et rapportés, qui caractérisent une fausse conception de l'art décoratif. Quelquefois fleurs et fruits sortent d'une corne d'abondance.

La *couronne (fig. 50)* est un attribut de joie, de triomphe, de gloire, qui figure sur les

Fig. 51. — Chartreuse de Pavie. — Tombeau de Galeas Visconti.

monuments commémoratifs et funéraires et dans les compositions relatifs aux Beaux-Arts, qui éveillent toujours les promesses

Fig. 52. — Guirlande.

anticipées de gloire si elles ne rappellent les gloires du passé.

La *chute* est un assemblage pareil suspendu par un seul bout.

(A suivre.) L. Cloquet.

Reliques de Constantinople (Suite).

GAND. — Nous avons vu aux reliques de Paris l'épine de Marie Stuart (1). De Jonghe (2) parle ainsi de celles des Dominicains de Gand :

« Duas particulas notabiles S. Crucis Domini nostri Jesu Christi et duas spinas S. Coronæ Spineæ ejusdem Domini ac Salvatoris nostri. Duo dentes S. Apoloniæ Virginis et martyris. »

Rayssius d'ailleurs les avait déjà signalées (1). M. J. Helbig (2) nous apprend que « volées au trésor du comte de Flandre, Louis de Malle, elles furent restituées à

Reliquaire de Halle.

son successeur, l'empereur Maximilien et sur les instances de son confesseur Nicolas Brugman, évêque de Sélivrée en Thrace, autrefois prieur du couvent de Gand, offertes par l'Empereur aux Dominicains. »

1. 1899, p. 489.
2. *Belgium Dominicanum*, Bruxelles, Foppens, 1719, in-4°, p. 31.

1. P. 191.
2. *Reliques et reliquaires donnés par saint Louis au Couvent des Dominicains de Liége*, p. 14.

GRATTERII. — « Gratteris præcepuis exornatur SS. reliquiis, scilicet spinis Coronæ Domini (1). »

Nous avons vu plus haut, qu'une des Épines signalées ici avait été détachée de la relique de Cefalu, antérieurement à 1359(2).

HALLE. — L'*Hallisches Heiligthumsbuch vom Jahre 1520*, dont la reproduction a été donnée dans la *Liebhaber-Bibliothek alter Illustratoren in fac-simile Reproduction* (3) nous donne la gravure des reliquaires du trésor de Halle, tandis que l'inventaire de 1617 les décrit minutieusement (4). Les deux plaquettes se complètent mutuellement, et nous font connaître les dix-sept Épines que renfermait le trésor, mais sans nous donner l'origine d'aucune d'elles.

L'inventaire illustré de 1520 nous permet par exemple une intéressante identification. Nous trouvons, en effet, aujourd'hui à Magdebourg, un très curieux reliquaire de la sainte Épine, publié dans Becker (5), or, c'est bien celui de Halle. Non seulement la forme, mais les armoiries qu'il porte ne peuvent laisser aucun doute : c'est ainsi un des rares reliquaires du moyen âge dont il soit possible de signaler l'origine.

ROI DE HANOVRE. — Le trésor des Rois de Hanovre possède une croix du XVe siècle, garnie de reliques dont voici l'énumération.

En haut, deux Épines sous un cristal bombé :

De Spinea Corona, avec authentique du XIIIe siècle.
De Virga Aaron, » du XIVe s.
De sepulcro Dni, » du XIIe s.

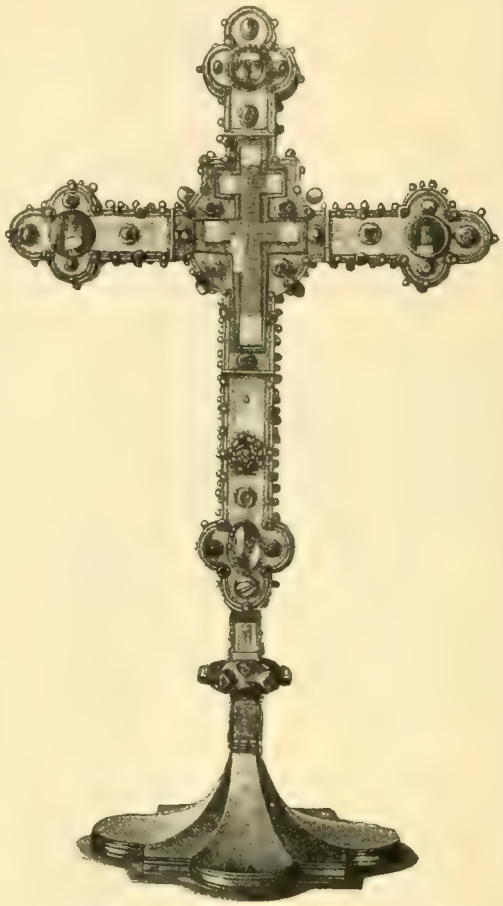
1. *Sicilia Sacra*, t. II, p. 839.
2. Epines d'origine inconnue, Cefalu, p. 400.
3. Munich, Hirth, 1889, in-8°.
4. *Verzeichnis und Zeigung des hochlobwirdigen Heiligthums der Stifft Kirchen der heiligen Sanct Moritz und Marien Magdalenensie Halle*, Paul Helwigen, Wittemberg, 1617, in-8° (Biblioth. Nat. M. 12791).
5. *Kunstwerke und Geräthschaften*, 1re liv., 1847, pl. VI.

A droite :

De columpna Dni.
De S. Petro.
De S. Wenstlago.
De Spinea Corona.

A gauche :

De lancea.
De sepulcro Dni, en écriture du XIIe s.



Reliquaire du Trésor des Rois de Hanovre.

Reliquiæ S. Marie Magdalene [la capsule est vide].
R. de velo Templi.
De presepio Dni, en écriture du XIIIe s.
De altare S. Mihaelis, en écriture du XIe ou XIIe s.

En bas, dans le trèfle de la croix :

De Clavo Dni, en écriture du XIIe s.
De sudario Dni, » XIIIe s.
De tunica Dni, » XIIIe s.
De sepulcro S. Katherine, en écriture du XIVe s.

De S. Nicolao.
Reliquie XI^m Virginum, en écriture du XIVe s.
Reliquie S. Agnetis Virginis, » du XIIIe ou XIVe s.
Reliquie S. Barbare Virginis.
De brachio Sti Blasii, » du XIIIe ou XIVe s. (1).

Dans l'inventaire de l'église de Saint-Blaise de Brunswig (2), du 27 juin 1671, nous trouvons les reliques suivantes de la passion :

De ligno S. Crucis.
De Spinea Corona.
De columna, in qua Dominus est flagellatus.
De lancea Domini.
De tunica Domini.

Königsfelden.— C'est là que le 1er mars 1308, l'empereur Albert Ier fut tué par son neveu Jean, duc de Souabe. Le 28 juillet 1357, Agnès, première femme de l'empereur Charles IV, fille de Rodolphe Palatin, fit dresser l'inventaire du trésor dont les seigneurs de la maison de Habsbourg avaient enrichi l'église de Königsfelden. Nous y lisons :

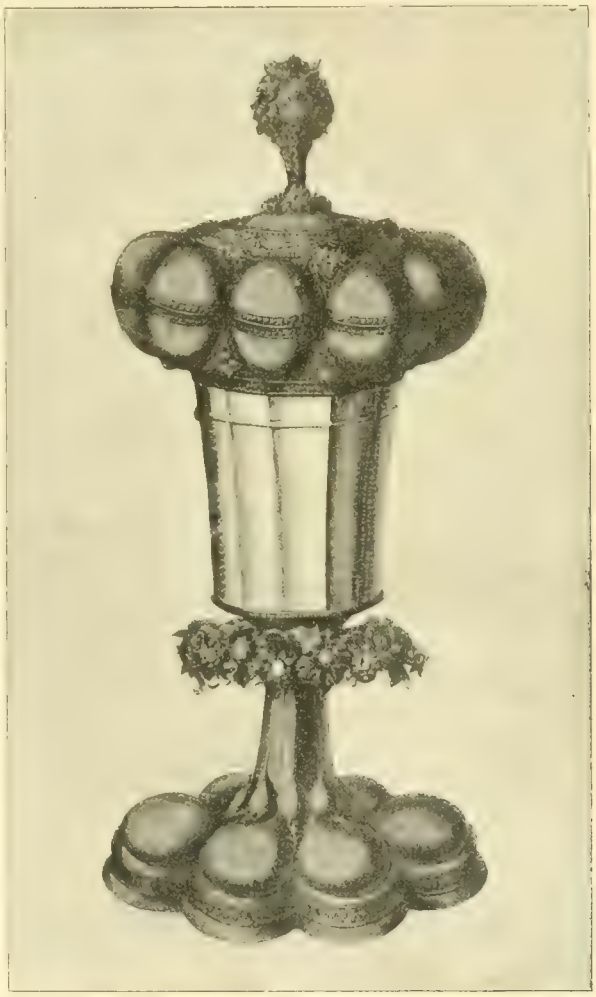
« Ein guldin Lädelin mit vil Heiltumes. Aber ein guldin Lädeli in das sint verwürket vier cristallen, in demselben Lädelin lit ein gulden Crütz, ift zwifalt mit gutens Gestein. In dem Crütz lit ein Dorn von der Cron unsers Herren (3).... »

La Thieulaye. — Dans les comptes de Jacques de Douai, orfèvre, que Mgr Dehaisnes (4) a publiés sous l'année 1324, se trouve la description du reliquaire destiné à une sainte Épine qu'Amice de Courtenay, comtesse d'Artois, morte en 1276, avait donnée aux religieuses de La Thieulaye.

« Un vaisseau d'argent à porter le saint Sacrement, lequel vaisseau fut acheté pour mettre l'espine de la sainte Couronne que Madame donna aux dames de la Thieulaye. ... ... XVIII lb.

Et pour faire ou dit vaisseau une couronne d'argent dorée garnie de pierres et de pelles, pour redorer l'entablement de l'angelot. ... ... IX lb.

Lezat (Ariège), XIII s. — « On montre encore à Lezat (qui est une abbaye de notre Ordre),



Reliquaire de Marienberg.

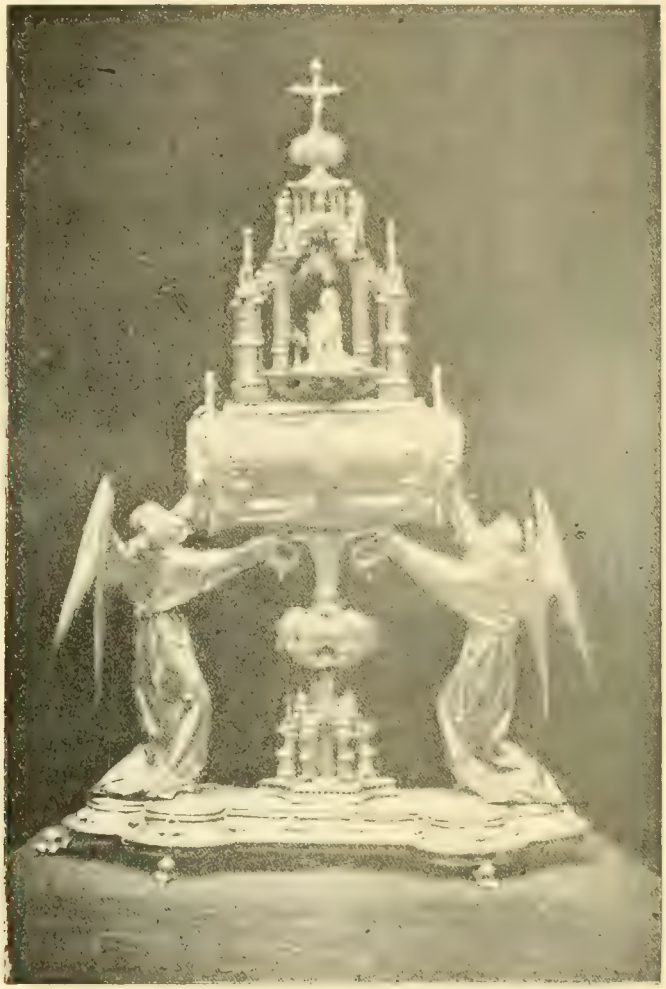
le chef de saint Vincent martyr, celui de saint Aubin, et dans la paroisse du lieu, une sainte Épine, où il y a une inscription écrite du temps de saint Louis. (*Voyage de deux religieux bénédictins*, t. II, p. 36). »

Marienberg, près Vurtzbourg. — Nous trouvons là, mais sans connaître sa prove-

1. Neumann (Le Dr W. A.) O. C., *Der Reliquienschätz des Hauses Braunsweig-Lüneburg*. Vienne, Hölder, 1891, in-8°, p. 116.
2. *Ibid.*, p. 335.
3. L. S., dans *Argovia* (Aaran), t. V (1866), p. 137.
4. *Documents sur l'art dans les Flandres*, t. III, p. 435.

nance, ce vase-reliquaire d'une sainte Épine, qui a été publié par Becker et J. von Hefner, dans le *Kunstwerke und Geräthschaften der Mittelalters und der Renaissance*, 1re livraison (Francfort, 1847, gr. in-8°) pl. IV.

MAUBEUGE. — La collégiale de Maubeuge possédait autrefois une épine (1). On trouve son office au bréviaire de 1624, (U. Chevalier, *Repertorium hymnologicum*, 3172, 10203); mais depuis longtemps le souvenir s'en était perdu. Lorsque, sur ma



Châsse du voile de sainte Aldegonde et de la sainte Épine à Maubeuge

demande, M. le curé de la paroisse de Saint-Pierre a bien voulu faire quelques recherches dans les papiers de son église, il a découvert le document suivant, écrit de la main de M. Bâteur, curé de Maubeuge, mort le 16 décembre 1873.

« Extracto ex litteris intra velamen Stæ Aldegundis plicatis, quæ scriptæ fuerunt, ut de dicto velamine constet, a R.P. de Bosco, vulgo Dubois, moderno Christianitatis Malbodiensis decano, anno MCCCCLXIX, VI die mensis Junii.

Reliquiæ quæ in ecclesia Stæ Aldegundis venerationi fidelium expositæ erant :

1° Corpus Stæ Aldegundis

2° Sacrum peplum

1. Rayssius, p. 12.

3° Pars vitalis ligni Crucis
4° Spina coronæ J. C. cruore ejus adhuc aspersa.

Comme le voile déposé par le Saint-Esprit, sous la forme d'une colombe, sur le front de sainte Aldegonde, au moment de sa consécration dans l'église abbatiale de Haumont, existe encore, enroulé dans un cylindre de cristal, l'inventaire doit s'y trouver encore assurément inséré, peut-être avec des renseignements historiques ; mais l'antiquité du voile ne permet pas de s'en assurer, parce qu'il tomberait certainement en poussière, si on voulait le déployer (1).

Un espoir cependant peut nous rester. En 1854, M. Estienne de Maubeuge possédait l'inventaire de 1520 de l'abbatiale de Sainte-Aldegonde. Il renfermait dans ses quarante-neuf feuillets in-f°, non seulement la description, mais aussi le dessin de tous les objets d'orfévrerie qu'il signalait. Jusqu'à présent je n'ai pu retrouver la pièce, mais en signalant à mes confrères en archéologie un document de cette importance, qui assurément n'est pas perdu, nous avons encore quelque chance de connaître la forme du reliquaire qui renfermait la sainte Épine au XVIe siècle (2).

Maubuisson. — Lorsqu'on sait que l'abbaye de Maubuisson, fondée par Blanche de Castille en 1236, recevait de fréquentes visites de saint Louis, et qu'entre autres personnages illustres, elle abrita la dépouille mortelle de la mère de saint Louis, de Catherine de Courtenay (3), impératrice de Constantinople, de Jeanne d'Evreux, de Charles-le-Bel, il semble que le passage de l'inventaire de 1463, soit un véritable authentique pour l'Épine qui y était vénérée.

« Item ung petit ange d'argent doré, ouquel fault une èle, de plus de demy pié de hault à tout son pié, assis sur trois serènes, et tout d'argent doré dedans et dehors, tenant une espine de la saincte couronne Nostre Seigneur, en maniere d'une petite chasse toute de cristal, garnye d'argent. »

En 1768, nous le retrouvons dans un nouvel inventaire.

Ne semble-t-il pas que nous ayons ici la description d'un de ces reliquaires du XIIIe ou du XIVe siècle, de Bergen, de la Sainte-Chapelle, d'Ascoli, de Marienthal, du Mont Saint-Michel, de Nancy, dont nous connaissons officiellement la royale provenance ? Malheureusement, du riche trésor de Maubuisson il ne reste de connus que quatre objets conservés aujourd'hui à la bibliothèque de Versailles, et cet ange n'y est pas.

Megli (Italie, province de Gênes), XIIIe s. — Le reliquaire de Megli, contenant une sainte Épine, date seulement de 1670; il fut exécuté par ordre du cardinal Durazzo, prêtre-cardinal de S. Lorenzo *in Pane et Perna*, archevêque de Gênes. Avant cette époque, la relique, beaucoup plus ancienne, était exposée au culte dans un tube de cristal que l'on plaçait dans l'ostensoir du Saint-Sacrement. Comme document authentique de son antiquité, un inventaire du trésor de Megli, du commencement du XVIIe siècle, conserve le témoignage d'hommes âgés de plus de quatre-vingts ans, qui jurent devant le vicaire capitulaire, d'avoir entendu parler par leurs aïeux de la vénération et du culte de la sainte Épine, de son authenticité et de sa provenance. Cette dernière, nous en trouvons aujourd'hui la trace aux archives paroissiales, dans un mémoire copié sur un manuscrit

1. Comme le reliquaire est à l'Exposition universelle et que les reliques en ont été extraites, il sera possible peut-être de connaître exactement le texte cité par M. Bâteur.

2. Je me suis adressé au Président de la Société archéologique de Maubeuge qui s'est contenté de me retourner ma lettre avec, sur l'adresse, la simple mention « *Refusée* ».

3. B. Prost, *Gaz. des B.-A.* t. XXXVI (2e per.) 1887, p. 235-7.

conservé naguère par la famille Ageno, mais qui a été perdu dans la suite des temps.

« Fabriano Ageno vint de l'Espagne avec deux enfants, avant 1180 et apporta beaucoup d'argent : il acheta des terres dans la campagne de Megli et y fit bâtir une église dédiée à la sainte Vierge, laissant les terrains qu'il avait achetés comme rente du chapelain, R. Ansaldino. Giulio Ageno, fils de Fabriano et Lanfranco Barberino étant amiraux de vingt-six galères et six navires, allèrent au rachat de la Terre Sainte ; en revenant vers 1290, Giulio rapporta une des Saintes Épines de Notre-Seigneur, et en fit présent à son église de Notre-Dame de Megli, par acte authentique sur parchemin et Barberino rapporta le corps de saint Jean Greco qu'il donna à l'église de Saint-André, sa paroisse (Gênes) (1). »

Mende. — Urbain V avait fait don à la cathédrale de Mende de divers joyaux, ornements et reliques avec défense de les aliéner sous des peines très sévères « *sub penis formidabilibus* ». Toutefois les chanoines ayant obtenu de Clément VII la permission de les vendre pour en consacrer les produits à des travaux de réparations de l'église, Mgr Robert, évêque de Mende, le clergé et les habitants protestèrent contre leur aliénation. Le pape confia au cardinal Pierre de Lune la connaissance du fait: à cette date (1394) fut dressé l'inventaire des joyaux donnés par Urbain V ; ils comprenaient :

« Une des épines de la Couronne qui fut placée sur la tête de Notre Seigneur; le chef de Saint Blaise ; une image du même saint en vermeil, un ange en vermeil dans lequel était renfermée la sainte Épine ; deux calices, l'un en or orné de perles et de pierres précieuses et l'autre, en argent surdoré; trois ornements sacerdotaux; une crosse en vermeil; une autre ornée de pierreries et de perles précieuses; un encensoir en or; deux plats en argent, le tout doré ; une boîte pour les hosties, en vermeil ; sept agrafes dont quatre en or avec perles et pierres précieuses et trois en argent, aussi avec des pierres et perles ; deux objets en argent (1). »

L'Évêque et les habitants eurent gain de cause contre le Chapitre, car nous retrouvons en 1562 dans l'*Inventaire des joyaux vendus au sieur de La Vigne, pour satisfaire au paiement des sommes imposées par le roi*, cet ange portant la sainte Épine et l'image de saint Blaise (2). Le reliquaire fut fondu à cette époque.

Montréal (Dordogne). — Le P. J. Dupuy (3) est le premier qui découvrit dans le chartrier du château de Montréal que l'Épine qui y était vénérée provenait des dépouilles de Talbot « porté par terre, suivant les uns, d'un coup de couleuvrine », suivant un récit contemporain « blessé par un archer qui lui bailla d'une espee parmi le fondement tellement qu'elle vida parmi la gorge » (4).

Talbot avait été tué en effet à la bataille de Castillon, le 13 juillet 1413, et Chabannes, qui commandait l'armée française, envoya son hausse-col à Charles VIII, gardant pour lui l'épée qui se voyait encore au moment de la Révolution au château de Madic. Mais un reliquaire « trouvé au col du défunt » devint avec la bourse de velours cramoisi qui le contenait, le lot de Michel de Peyrousse, seigneur de Montréal, en Périgord.

M. Dujarric-Descombes a fort bien identifié ce seigneur de Montréal avec Michel de Peyronnesc qui aurait eu l'honneur de porter au chef anglais le coup mortel, et qui lui aurait alors arraché le reliquaire qu'il portait sur lui. Il le fit placer « clos et fermé,

1. A. D. P., *N. S. delle Grazie, venerata in Megli. Memorie storico-religiose*, Chiavari, Gemelli, 1896, in-8°. Les renseignements superficiels que contient cette brochure ont été très aimablement complétés par MM. A. et G. de Negri, de Gênes, auxquels j'adresse ici tous mes remerciements.

1. *Archives de la Lozère*, G. 1149.

2. *Ibid.*, G. 1150.

3. *Estat de l'Église du Périgord depuis le Christianisme*. Périgueux, Dalvy, 1629, in-8°, t. II, p. 168.

4. Dessalles (Léon), *Histoire du Périgord*, Périgueux, Delage, 1888, in-8°, t. II, p. 457.

sans sçavoir ce qui estoit dedans », dans la chapelle du château qu'il venait de faire réédifier en 1467 à la place de celui que le seigneur de Grignols avait détruit.

C'est seulement soixante-treize ans plus tard que Pierre de Pombrian, seigneur de Montréal, fit ouvrir, le 12 août 1526, devant le notaire Léveque, en présence de Guillaume Sudiraut, curé d'Issac, le reliquaire provenant des dépouilles de Talbot : « prins et apporté au dict chasteau de Montreal, qui contenait une croix d'or ayant la forme d'une potence de saint Antoine, rehaussée de pierreries, et dedans était enchassée la sainte Épine », encore aujourd'hui vénérée.

C'est à Issac que, depuis cette date, on en fait l'ostension le dimanche des Rameaux (1).

Moulins. — L'origine, assurément royale, de l'Épine de Moulins, si on s'en rapportait aux lettres patentes du 16 janvier 1478 (2), ne permettait pas de la passer sous silence. Jean II, duc de Bourbonnais et d'Auvergne, y déclarait en effet :

« Que naguère il avait donné et baillé a l'église Notre-Dame de Moulins une épine, partie et issue de la Couronne de Notre Sauveur et rédempteur Jésus-Christ, laquelle lui avait auparavant été donnée par tres singulier amour et dilection par son tres cher et tres aimé oncle Reyné, roi de Sicile, en sa ville de Tarascon en Provence ».

L'acte de donation, du 26 décembre 1475, est aux archives de l'Allier. M. Chazaud a bien voulu me le résumer ; il remet les choses à leur juste point. Le duc y déclare que dans le cours d'un pèlerinage en Provence, il apprit que deux Épines de la vraie Couronne de Jésus-Christ se trouvaient chez Pierre Ardouyn, seigneur de la Motte, domicilié à Tarascon ; qu'il s'y rendit et obtint la cession des précieuses reliques par l'entremise de son conseiller Jean [Petit Dé], évêque de Mende. De retour à Moulins, Jean II donna une des Épines à l'évêque de Mende, qui la déposa en l'église de Saint-Geniès de Thiers, et l'autre à l'église de Notre-Dame de Moulins bâtie aux frais du Duc pour lui servir de tombeau, ainsi qu'à Jeanne sa [première] femme, fille de Charles VII.

Il ne s'agissait plus dès lors que de rechercher quel était ce Pierre Ardoyn, de Tarascon, des premières lettres patentes, remplacé un peu plus tard par le nom du roi Réné dans l'acte de donation.

Les archives notariales de M. Ch. Mourret, notaire à Tarascon, qui a bien voulu faire la recherche que je lui demandais, renferment précisément des renseignements sur ce Pierre Ardoyn et Silète Ponteves, épouse de Gérondin d'Abisse, qui héritent vers 1472 de Regnaud de Montfaucon, seigneur de la Motte, leur oncle. Ce Regnaud de Montfaucon, originaire d'Arles, était une personne fort pieuse, qui avait fondé deux chapelles, une à Tarascon, dans son hôtel, l'autre dans son domaine de la Motte. Dans cette dernière, il avait établi un couvent d'Observantins ; « fratrum minorum de observancia secus Tharasconem » porte l'acte de donation du 11 février 1467-68. Ce couvent s'appelait Beauregard, mais il ne fit que végéter après la mort de son fondateur. On trouve dans un vieil inventaire de ses reliques précisément « Une épine de la couronne du Sauveur ». Ce qui permet de supposer que Pierre Ardoyn avait probablement tiré les deux Épines de la succession de son oncle et qu'elles sont loin par conséquent d'avoir les origines

1. Goyenèche (L'abbé), *Notice de la Sainte Épine vénérée dans la chapelle de Montréal.* Périgueux, Imp. de la Dordogne, 1893, in-8°. — Dujarric-Descombes, *L'épine de Montréal*, dans la *Semaine religieuse de Périgueux*, 28 août 1897, p. 539.

2. Du Broc de Seganges, *La Collégiale de Moulins* dans la *Semaine religieuse* du diocèse de Moulins, 16 fév. 1896, p. 252.

qu'une semblable donation était de nature à faire naturellement supposer.

NANTES. — L'Épine de l'« inventaire des joyaux pris par d'Albret au château de Nantes le 19 mars 1490, » est fort probablement d'origine royale.

« IIIcxvij escus. Item un relicaire à quatre pilliers et ung pinacle le tout d'or : ouquel relicaire est une espine de la Couronne nostre Seigneur que feu Madame d'Estampes donna au dict feu duc. »

Madame d'Estampes était fille de Louis de France, duc d'Orléans ; elle épousa Richard, quatrième fils du duc Jean V de Bretagne ; elle mourut en 1466 ; son fils, François II, dernier duc de Bretagne, mourut en 1488.

L'absence de tout autre renseignement ne nous a pas permis naguères de classer cette relique parmi les Épines provenant de la Sainte-Chapelle. Mais, malgré la date relativement tardive à laquelle elle apparaît, elle doit nécessairement prendre place au milieu de celles qui tiennent étroitement à l'histoire de la sainte Couronne.

NOYON. — Le reliquaire de l'église de la Madeleine de Noyon n'est signalé que dans un inventaire de 1576 [1]. Mais la liste des reliques qui y sont renfermées, semble si bien caractériser un reliquaire d'origine byzantine qu'on ne saurait le passer ici sous silence.

« En une grande croix d'argent furent trouvées les reliques suivantes : à scavoir : De la Vraye Croix de Nostre Seigneur ; de son Sépulcre ; des Espines de sa Couronne ; de son Suaire et Tunique ; des Langes qui l'enveloppèrent et dans lesquels il reposa dans la crèche ; du pain de sa Cène et de celui dont il rassasia cinq mille hommes ; de la manne que Dieu fit pleuvoir aux enfants d'Israël ; de la pierre du Mont des Olives sur laquelle Nostre Seigneur posa les pieds montant au Ciel et lorsqu'il ressuscita le Lazare ; du sépulcre du mesme Lazare ; du lait de la Mère de Dieu ; des os de S. Estienne, premier martyr ; de la pierre du Mont Sinaï sur laquelle Moïse accomplit son jeusne. »

1. Levasseur (Jacques), *Annales de l'église cathédrale de Noyon*. Paris, Sara, 1633, in 4°, p. 161.

PADOUE. — Le reliquaire de la basilique de Saint-Antoine de Padoue renferme trois Épines. On n'a sur leur origine aucun renseignement, mais on lit sur le pied du reliquaire :

EX VOTO REVERENDISSIMI D. DOMINI HIERONYMI CARDINALIS RECANATENSIS.

Il s'agit de Jérôme de la Rovère, neveu de Sixte IV, évêque de Recanati, créé le 10 décembre 1477 prêtre-cardinal de Sainte-Balbine, puis de St-Chrysogone, enfin évêque de Palestrina, qui meurt en 1507.

PALMA (Majorque). — Nous n'avons pas non plus de renseignements sur les trois Épines de la cathédrale de Palma, mais elles sont dans un superbe reliquaire, œuvre espagnole du XVe siècle, de tout premier ordre, dont la place est naturellement marquée dans un *corpus* des reliquaires des saintes Épines [1].

A droite est sainte Claire, à gauche saint André.

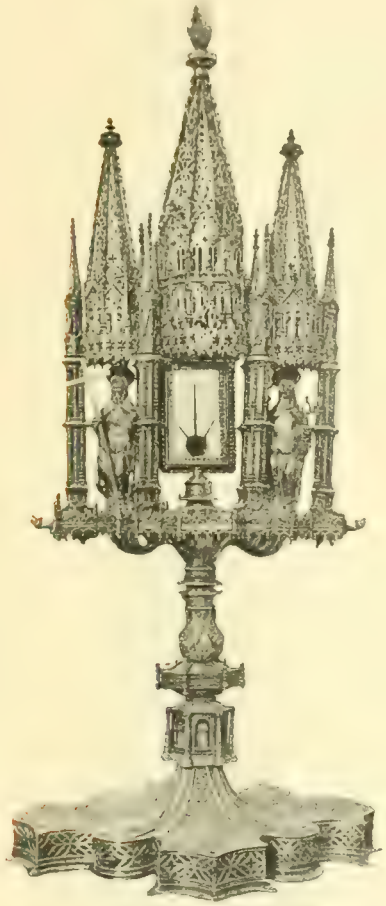
PARIS. Musée de Cluny. — Le Musée de Cluny possède (n° 5006) un délicieux petit reliquaire, orné de pierres précieuses, œuvre française du XIVe siècle, qui contient un fragment de la Couronne d'Épines : la face est garnie de pierres précieuses qui entourent le petit tube de cristal où est enfermée l'Épine : autour est gravée l'inscription :

DE CARCERE QUO INTRATUS ; DE VACE QUO LAVAT MANUS ; DE KATHERINE TUMBA ; DE PILLARI QUO

1. Photographie de M. Wilson, communiquée par M. G. Rohault de Fleury.

ALLIGATUS ; DE DOMO QUA NATUS ; DE PRECEPE QUO INCLUSUS.

Le revers, décoré d'émaux, représente le Christ à la colonne et à ses pieds un chevalier et sa dame agenouillés : derrière eux leur écusson de... à une molette d'éperon à cinq branches de...



Reliquaire de Palma.

Pise. — La *Chronique de Saint-Bertin* relatant la mise en gages de ses deux enfants pour dix mille livres, et de la sainte Couronne pour deux cent mille livres entre les mains des Pisans[1] par Jean de Brienne, me semble ne pas mériter plus de créance que la *Chronique* d'Hugues de Flavigny et les *Annales de Zwifalda* pour l'histoire de la lance de saint Maurice. Peut-être cependant cette erreur a-t-elle un point de départ admissible ? Se trouva-t-il au nombre de ceux qui, le 4 septembre 1238, prêtèrent à Constantinople sur la Couronne, les 13,134 hyperpères d'or aux Régents de l'Empire, quelque Pisan, Pierre Zanne par exemple ou Nicolas Cornario, qui ne sont cités dans l'original ni comme Vénitiens, ni comme Génois ? C'est fort possible. De longues recherches ne m'ont pas cependant permis de déterminer la chose.

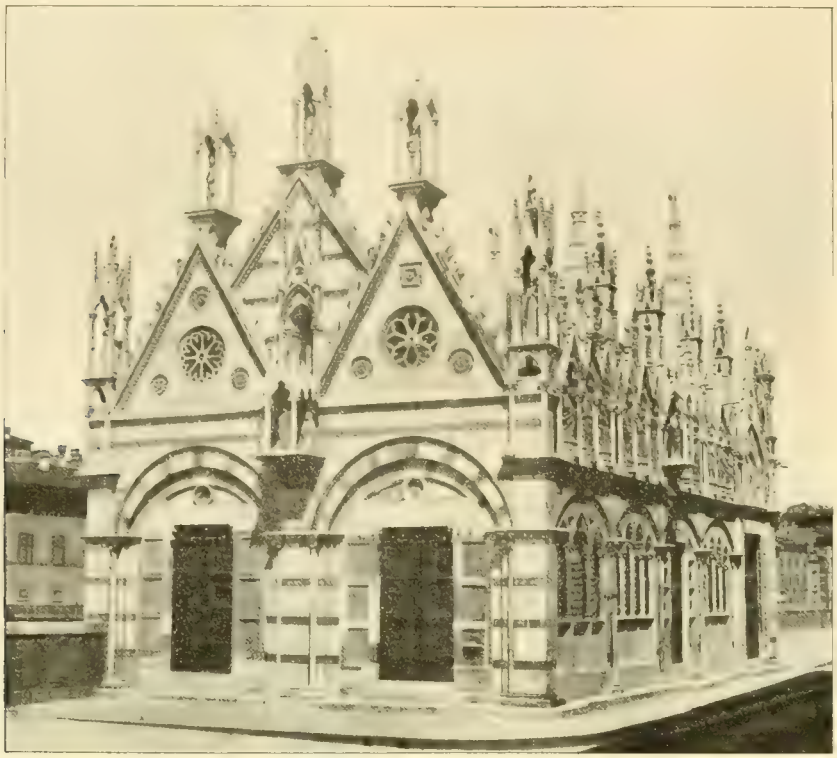
Toujours est-il que pendant longtemps on crut que la chapelle de *Santa Maria*

Reliquaire du Musée de Cluny.

della Spina avait été édifiée pour recevoir la sainte Épine. Loin de là. Dans le principe, la petite église que la famille Gualandi devait contribuer à agrandir s'appela *Santa Maria del Ponte nuovo*, et c'est seulement en 1333, qu'elle prit le nom *della Spina*, lorsqu'elle reçut une épine que lui offrit Betto Longhi. La châsse ancienne fut volée en 1874, et l'Épine, replacée dans un reliquaire de bronze doré, est actuellement à l'Hôpital de Pise, desservi par les Capucins.

Polignac. — Il n'existe aucun document qui puisse nous mettre sur la trace des origines de ce reliquaire du XIVe siècle, de l'église de Polignac, qui au milieu des cent reliques de Terre Sainte renferme, une

1. Riant, t. II, p. 256.



Église de la Sainte-Epine, à Pise.

Reliquaire de Polignac

Épine de la sainte Couronne. Dans le haut, à l'intérieur, se voient une Annonciation et la Vierge tenant l'Enfant Jésus ; les deux faces extérieures représentent, l'une, le crucifiement, l'autre, Jésus entre les Prophètes et les Apôtres.

Poligny, XIIIe s. — La complaisante érudition de M. l'abbé Brune permet de connaître le reliquaire qui contenait la sainte Épine de Poligny. Par le volume VI, des Mss. de Chevalier, f° 31, (Bque de Poligny, Ms. n° 1), on sait que « le vaisseau ou visoir en forme de couronne qui renfermait la sainte Épine était de cuivre surdoré, avec un cercle d'argent au milieu du tortil. Quant au cristal, fermé par le haut, le bas et les côtés, dans lequel elle était, il porte sur une base en vermeil, et sur la plaque inférieure qu'on ne voit pas, qui porte sur la base, on y voit un écu d'azur au sautoir dentelé d'or, cantonné de quatre porcs d'argent ; tout l'ouvrage est moderne et de bon goût. Il me semble que cet écu est ou des Cochons, ou des Porchiers, familles notables de Poligny. »

Cette Épine, qui fut perdue à la fin du XVIIe siècle, avait un office solennel propre le 11 août. Elle venait de l'ancienne église paroissiale et portait sur le cercle d'argent qui l'entourait une légende en caractères du XIIIe siècle. Chevalier la reproduit ainsi :

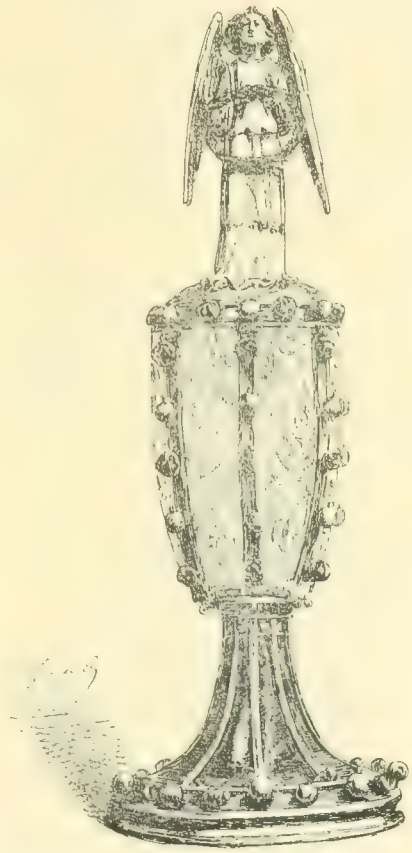
✠ SIꝺ : ꝺIBI : CꝺOPIM : SI : IMPIMNꝺUM : FORMN : QЄ : DЄꝺVR : SOLM SUPERBIM DЄSTRVIꝺ : ONIM : SI CCOMITЄꝺUR :

« A l'exception, ajoute Chevalier, des cinquième et douzième mots dont je n'ai pu découvrir le sens ni la signification, les autres portent lisiblement pour ceux qui connaissent un peu la gothique écriture du XIIIe siècle : « *Sit tibi copiam si.... formamque detur, solum* (ou *solam*) *superbiam destruit... si comitetur.* »

« Cette sainte Épine était au reste fort menue, à en juger par l'ouverture du cristal, garni de vermeil qui a renfermait.

« S'il y a lieu aux conjectures, on peut former celle-ci que nous devions cette relique aux sires de Montbel, maison originaire de Savoie, dont une branche était établie à Poligny dès l'an 1300, ou environ. Guillaume de Montbel fit le voyage d'outremer avec le Roy S. Louys d'où il rapporta la sainte Espine, en mémoire de la quelle relique, il fit bastir le chasteau d'Espine, au Mandemont de Montbel (1). »

Reims. — Il n'est pas étonnant qu'on ne rencontre pas dans un seul des inventaires



Reliquaire de Reims.

de la cathédrale de Reims, antérieurs à la Révolution, le charmant reliquaire de la sainte Épine, qui y est aujourd'hui vénéré. C'est qu'autrefois, il appartenait au Trésor de l'abbaye de Saint-Pierre-les-Dames. Nous l'y trouvons dans un inventaire publié par Tarbé (2), qui a donné un petit

1. Guichenon, *Histoire de Bresse et du Bugey*, Lyon, Huguetan, 1650, f°. 3e partie, p. 166. — Chevalier (François-Félix), *Mémoires historiques sur la ville et seigneurie de Poligny*. Lons-le-Saulnier, Delhorme, 1769, 2 vol. in-4°, t. II, p. 120.

2. Tarbé, *Trésors de Reims*, Reims, Assy, 1843, in-4°, p. 250.

dessin de l'ange d'or intérieur qui soutient l'Épine et qu'on ne distingue pas à travers le vase de cristal taillé. Il est de tous points semblable à celui de Wevelghem ; on le daterait volontiers du XIVe s., tandis que le reliquaire est de la fin du XVIe s. Ce qui faisait croire à Tarbé, que ce dernier pouvait être un don de Renée de Lorraine, première abbesse du nom, sœur de Charles, cardinal de Lorraine, morte en 1602, insigne bienfaitrice de cette abbaye, une des plus riches de France, et dont la suite des abbesses rappelle les noms de la plus haute noblesse.

Rhodes. — Le Vendredi Saint 1395, le baron d'Anglure (1) vénérant les reliques

Reliquaire de Rhodes.

de l'église de Saint-Jean-de-Rhodes, vit fleurir l'Épine que les Chevaliers conservaient dans leur Trésor. Quelques années plus tard, un décret des Comices, tenu sous la présidence de Millius, grand maître de l'Ordre en 1454, décidait que le 11 août de chaque année, on célébrerait une fête demi-double en l'honneur de la sainte Couronne; mais suivant un vieux bréviaire, l'office de la fête double majeur, qui se célébrait le V des Ides de Mai, rapporté par Paciaudi (1), était absolument différent de celui de Paris. C'est également Paciaudi qui nous a conservé le dessin du reliquaire que nous reproduisons ici, ajoutant qu'il avait été fait par ordre du *Fr. Stephanus Claromontius, cuspes Bajulicus, classisque Triremium archithalassus.* Ce petit monument consistait en trois tours dont celle-ci, la plus élevée, occupait le milieu.

1. *Le saint Voyage à Jérusalem, 1395.* Paris, Pouget-Coulon, 1858, in-12, pp. 207-208.

1. *De cultu S. Johannis Baptistæ*, Rome, Palearini, 1755, in-4° p. 406.

Robert de Béthune. — 17 septembre 1319. — « Nous Robers, coens de Flandres, faisons savoir à tous, que nous avons bailliet en wages a nos amis les avoé et les eschevins de no ville d'Ypres, pour quinze cents et quatrevins libures de Paris, lesquels ils nous ont prestés a no grant besoing en deniers comptants, ainsi qu'il est plus plainement contenu en une lettre de obligation que ils ont de nous, les joiaus et ornemens dont les parchons et parties s'en suivent.

Premiers, un grant angèle d'argent doré, tenant une couronne en sa main, là où il i a une espine de la Couronne Nostre-Segnieur... (2). »

Dans l'*État des reliques, vases et ornements de la Chapelle de Robert de Béthune, comte de Flandres*, dressé le 9 janvier 1328, nous retrouvons le même ange (3), qui me semble bien proche parent de ces reliquaires que nous avons vu envoyer à la fin du XIIIe et au XIVe siècle par les rois de France ; et quand on connaît la parenté si proche qui unissait ce Robert III à la famille de saint Louis (fils de Marguerite

2. Dehaisnes, *L'Art dans les Flandres*, t. I, p. 224.

3. *Ibid.*, p. 274.

de Flandre, il épousa en premières noces, Blanche de Sicile, fille de Charles Ier, et en deuxièmes Yolande de Bourgogne, comtesse de Nevers, veuve de Jean, comte de Valois, quatrième fils de Louis IX), on serait presqu'autorisé à attribuer à cette Épine contenue dans un reliquaire aussi caractéristique, une origine royale.

Saint-Amand (Nord). — Dans un fort long inventaire des reliques de la sacristie de l'abbaye de Saint-Amand (1) on lit :

« Anno M° C° XXX° II° transpositæ sunt hæ reliquiæ in novam thecam deauratam a Domino Absalone, adjuvante domno Waltero de Torda, tunc ecclesiæ Sancti Amandi custode :

De apostolis et de evangelistis...

De martyribus..

De ligno crucis...

De ligno crucis Xristi quod Formosus (891 + 896) dedit. Itemque de eodem ligno quod excisum fuit de vexillo regis Karoli. De sepulchro Domini : de præsepio Domini : de spongia Domini : de spinea corona Domini : de Concha ubi Dominus lavit pedes discipulorum : de vestimento sanctæ Mariæ : de columna ad quam Dominus flagellatus est.

Ces reliques se trouvaient encore au trésor le 21 juin 1513, ainsi que deux autres châsses dans lesquelles étaient renfermées également des Épines de la Couronne. Mais si pour les fragments de la Couronne du XIIe siècle, nous n'avons aucune indication d'origine, pour les secondes, nous savons, par Buzelin (2), que l'abbaye de Saint-Amand avait reçu des reliques de Constantinople, sans désignation malheureusement.

« Et visuntur ibidem minutiosa sanctorum apostolorum, martyrum et confessorum ac Virginum magni nominis lipsana, que partim Arnulphus, Flandriæ comes e S. Amandi templo sumpta, partim Robertus Gondecurius, apud Gallo-flandros nobili loco natus, allata Constantinopoli, donarunt ».

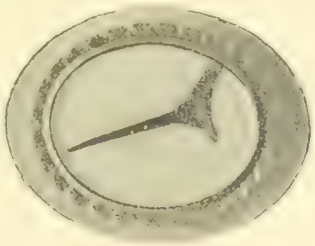
1. Desilve (L'abbé), *Revue de l'Art chrétien*, 2e sér., t. V (1894), p. 326.

2. *Gallo-Flandria*, Duaci, 1615, in-f°, p. 286-287.

Saint-Cyprien. — L'abbaye de Beaulieu, fondée en 1220 près de Sin-le-Noble, vit jusqu'au XVIIe siècle se succéder vingt et une abbesses. Anne de Lattre la gouverna de 1596 à 1608. C'est à son nom que se rattache la première mention de la sainte Épine de Beaulieu.

« Philippus monasterii sancti Vedasti apud Atrebatem religiosus, rogatu ac instantia venerabilis domnæ Annæ de Lattre, hujus monasterii tunc temporis abbatissæ, nec non dicti Philippi Maternæ, in honorem ac memoriam translationis sanctissimæ Coronæ D. N. J. C. Salvatoris nostri officium solemne quotannis, tertio idus Augusti fundavit hac lege, ut solemni cantu, more duplicium majorum, totum officium celebraretur, congruis luminibus accensis; functo vero summo sacro, psalmi *Miserere* et *de Profundis* cum versiculis recitarentur a monialibus in solatium animarum ipsius fundatoris ac patris, matris ac parentum ipsius.

« Item, ipso die tertio Augusti, oportet legere post vesperas psalmos *Miserere* et *de Profundis* pro Ludo-



Reliquaire de Saint-Cyprien.

vico Oudard et Jacoba de Vermeil uxore, et omnibus parentibus ejus defunctis, quia huic monasterio unam dedit spinam sanctam Coronæ D. N. J.-C. » (1).

Buzelin, Rayssius, dans leurs visites des abbayes des Flandres signalent l'Épine de Beaulieu.

Une tradition voudrait attribuer le don de cette Épine à saint Louis. Mais pourquoi est-ce seulement au XVIIe siècle que l'inscription du nom de Louis Oudard est faite au nécrologe ? On nous dira que devant les périls de la fin du XVIIe siècle, les

1. *Nécrologe de l'abbaye de Beaulieu* (Biblioth. de Douai), f° 113.

religieuses de Beaulieu viennent s'établir à Douai (1624), et qu'elles saisissent l'occasion de cette translation pour inscrire le nom de Oudard au nécrologe : cette omission pendant trois siècles et demi n'est pas facilement explicable. Cet Oudard serait-il quelque grand-officier de saint Louis qui aurait transmis la donation de son maître? Nous n'en trouvons aucune trace. Quant aux Vermeil, à la fin du XVIe siècle, le duc de Savoye, Charles - Emmanuel, annoblit Abraham de Vermeil, natif de Cerdon en Bugey, qui avait entrepris l'histoire en vers de saint Louis, pour récompense du poème qu'il lui présenta.

Est-ce là l'origine de l'erreur? L'association du nom de Vermeil à celui de saint Louis, précisément à cette fin du XVIe siècle, date de l'inscription du *Nécrologe*, a-t-elle créé une tradition aujourd'hui impossible à justifier ?

A la Révolution, l'abbaye de Sin disparaît ; la dernière abbesse fut Madame Marie-Anne-Joseph Mortagne de Landas, qui reçut la crosse le 12 mars 1769. Au moment du sac de la communauté, une des religieuses, Madame Claire-Aldegonde Gronis put sauver la sainte Épine, et l'emporter en Lot-et-Garonne, à Sainte-Livrade, chez des parents où elle s'était réfugiée. A la réouverture des églises, elle remettait à Mgr Lacombe, chargé du diocèse de Périgueux, la précieuse relique, qui fut déposée à l'église de Saint-Cyprien, où elle est aujourd'hui vénérée (1).

Saint-Goussaud. — Très délicieux reliquaire du XIIIe siècle, que Palustre croyait venir de Saint-Sernin de Toulouse. Nous avons montré à Château-Ponsac (1) que celui de Toulouse avait été envoyé à Grandmont. Sur celui que nous publions ici nous n'avons aucun renseignement.

Reliquaire de Saint-Goussaud

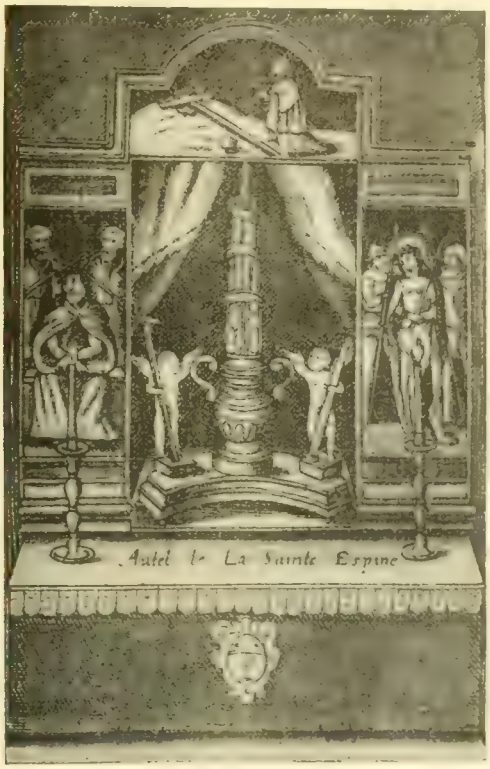
Sens. — La *Chronique* d'Albéric, contemporain de la réception de la sainte Couronne à Paris, relatant l'arrivée de la relique à Sens en 1239, a bien soin de mentionner :

« Quod vero de eadem corona sunt alique spine in Senonensi civitate, et quedam etiam particula ejusdem corone fertur apud sanctum Dionysium esse, a Karolo Magno delata et honorifice ibi reposita (2). »

1. Plantier (L'abbé du), *La Sainte Couronne de N.-S. Jésus-Christ et la Sainte Épine conservée dans l'église de Saint-Cyprien.* Sarlat, Michelet, in-12, p. 22-31.

1. p. 406.
2. Riant, t. II, p. 24.

Toulouse. — La basilique de Saint-Sernin de Toulouse possède une Épine, contenue dans un reliquaire d'argent, enfermé lui-même dans un second reliquaire en cuivre doré, travail d'orfévrerie toulousaine, exécuté par Samson en 1765. Doydé nous apprend, qu'au XVIe siècle, cette Épine était enchâssée dans « un reliquaire d'argent doré, artistement élaboré, porté par trois



Reliquaire de Toulouse.

anges, au sommet duquel est un petit *Ecce homo* et au-dessus une couronne d'or faite en forme de Couronne d'épines. » Grâce à M. de Farcy, qui a bien voulu me communiquer une curieuse plaquette fort peu connue (1), nous pouvons comparer ce reliquaire à celui de Bozzolo.

Cette Épine aurait été donnée, nous apprend M. d'Aldeguier (1), par saint Louis à son frère Alphonse, époux de la comtesse Jeanne, fille de Raymond VII, dernier comte de Toulouse, et offerte par ce prince à Saint-Saturnin de Toulouse.

De cette donation, il est vraiment bien étrange, qu'il ne soit demeuré aucune trace. N'avons-nous pas retrouvé presque toutes les épines provenant de la Sainte-Chapelle? Aussi, malgré la vraisemblance du don de Louis IX à son frère, qui assistait à la réception de Sens et de Paris, on ne peut admettre celui-ci sans le moindre commencement de preuve. D'un autre côté, il est certain qu'antérieurement à l'arrivée en France de la sainte Couronne, Saint-Sernin de Toulouse possédait plusieurs épines. Bonaventure de Saint-Amable, d'après les anciens inventaires, nous apprend en effet que le reliquaire conservé aujourd'hui à Château-Ponsac avait été envoyé en 1226 par l'abbaye de Saint-Sernin à l'abbaye de Grandmont, alors qu'elles s'affilièrent mutuellement à la fraternité de leurs Ordres. Or, dans ce reliquaire que nous avons publié (2), se trouve une Épine de la Couronne. Si Saint-Sernin n'en avait, à cette date, possédé qu'une seule, l'abbaye ne s'en fût certainement pas alors dessaisie.

Enfin, en 1246, je crois bien reconnaître dans un passage, malheureusement incomplet, de l'inventaire de Saint-Sernin, publié par Mgr Douais, le reliquaire d'une sainte Épine :

« I capsa de cristallo parva et quedem canela sive fistula.....? »

Et tout ceci, bien antérieur à 1255, ne nous indique malheureusement pas par quelle voie les épines vénérées à Saint-Sernin, au

1. *Antiennes et oraisons à l'usage de ceux qui auront la dévotion de visiter les sacrées reliques de Saint-Sernin de Toulouse.* Toulouse, Guillemette, in-12, 1762, p. 45.

1. *Cryptes de Saint-Saturnin*, dans les *Mém. de la Société archéolog. du Midi de la France*, t. VII (1860), p. 66.

2. Épines d'origine inconnue, Château-Ponsac, p. 406.

commencement du XIIIe siècle, lui étaient parvenues.

A propos du grand Camée de Vienne, qui appartint, lui aussi, à Saint-Sernin, j'ai cru devoir montrer l'importance des relations qui existèrent au XIe siècle entre Constantinople et Toulouse. C'est vers 1074 qu'elles sont les plus étroites. Précisément à cette date la Couronne d'Épines arrive à Constantinople (1), et les célèbres reliques de Toulouse ayant été rapportées à ce moment de Byzance par Raymond de Saint-Gilles, qu'y aurait-il d'étonnant qu'Alexis Comnène eût à cette occasion détaché en faveur de celui qui était venu d'Occident lui apporter l'aide de son secours, quelques fragments d'une relique, d'autant plus précieuse qu'elle venait seulement d'entrer dans le trésor des Empereurs d'Orient ?

Trévise. — L'Exposition eucharistique de Venise de 1897 avait reçu de la cathédrale de Trévise un reliquaire du XIVe siècle dans lequel était enchâssée une sainte Épine, sur laquelle nous n'avons aucun renseignement (2).

Tusculum. — Dans les lettres d'indulgences octroyées par Pierre II, de Douai, (1216 + 1221), évêque de Sabine, par Nicolas de Chiaramonti, évêque de Frascati (+ 1227), par Étienne, cardinal du titre des Douze Apôtres, à l'occasion de l'élévation de Nicolas de Clermont à l'évêché de Frascati, en 1219, à ceux qui viendraient visiter les reliques, Nicolas rappelle que Frédéric de Chiaramonti, son frère, fut chargé par le Pape d'aller combattre les infidèles, et qu'il reçut de Godefroid de Bouillon, roi de Jérusalem, de nombreuses reliques, auxquelles sont venus s'ajouter les dons du Souverain Pontife « qui dedit nobis rosam auream et de pretioso ligno S. Crucis et de purpura ejus et unam spinam de corona ejus, de virga Moysis, atque de virga Aaron; de reliquiis SS. Apostolorum Jacobi, Alphæi, Bartholomæi, Matthæi, et de manu S. Johannis evangelistæ, et de reliquiis SS. Martyrum, videlicet Gervasii et Prothasii, Fabrini et Sebastiani... Datum Urbeveteri, anno MCCXX, ind. VIII, die VI mensis Septemb. Pontificatus SS. in Christo Patris et D. nostri D. Honorii Pap. III. an. V. »

1. Probablement sous Constantin X Ducas, en 1063. Mély, *Comptes rendus de l'Académie des Inscriptions et Belles-lettres*, 6 octobre 1899.

2. Voir Ughelli, V, 485.

Venise. — En dehors des Épines historiques dont il a été plusieurs fois question dans les précédents chapitres, Venise possédait de nombreuses épines dont on ignorait les origines.

Cependant, Cornaro cite le testament de Samaritana, femme de Paulus de Priolis qui laissa en mourant, le 13 août 1400, à Sainte-Marie de Miséricorde, l'Épine miraculeuse que son mari avait apportée du Péloponèse; enfin Mgr Marastoni possède un reliquaire du XVIe siècle, dans lequel on lit : « Spina Coronæ D. N. J. C. ex quatuor que asservabantur Venetiis in sacello magno sodalitatis Stæ Mariæ Charitatis (1).

L'Exposition eucharistique de Venise de 1897 a mis au jour un certain nombre de reliquaires, probablement ceux connus de Cornaro, mais qui ne sont plus dans les églises où il les avait rencontrés.

En plus des Épines de Saint-Marc, Cornaro cite en effet celles de Saint-Apollinaire (t. III, p. 254), de Saint-Blaise (VIII, p. 5) (2), de St-Dominique (VII, p. 334), dont le reliquaire avait été exécuté en 1587, de St-Georges *in Alga* (VI, p. 71),

1. Mgr Pasini et Rohault de Fleury ignoraient le sort de cette dernière relique que l'Exposition eucharistique nous a fait dernièrement découvrir.

2. *Exuviæ*, t. II. p. 16, Cf. Épines de Jérusalem, Venise : St-Blaise.

des SSts-Jehan et Paul (VII, p. 195), de St-Joseph Ermite (V, p. 252), de Ste-Marie Crucifère (II, p. 183), de Ste-Marie Glorieuse (VI, p. 284), de Ste-Marie de Miséricorde (XII, p. 167), de St-Samuel (III, p. 394), de St-Siméon (VI, 389), de la Ste-Trinité (IV, p. 316), de St-Zacharie (XI, p. 328).

Celles de l'Exposition appartenaient, au contraire, à Ste-Euphémie (reliquaire du XIVe s.), à St-Luc (reliq. du XIVe s.), à Ste-Marie de la Charité (reliq. du XVIe s. dont nous venons de parler), à Ste-Marie des Frères (reliq. du XIVe s.), à St-Nicolas de Toulouse (reliq. du XVIe s.), enfin à St-Salvator (reliq. de XVe s.).

Wittemberg. — L'inventaire de 1509 du trésor de Wittemberg, illustré par Lucas Cranach (1), nous donne la représentation de deux reliquaires des saintes Épines, bien précieux, dont nous reproduisons le principal, car il ne reste peut-être pas d'autres spécimens de cette figure très probablement de saint Louis, que nous avons rencontrée dans plusieurs inventaires, à Prague, par exemple (2), et à Laon. Malheureusement les trop courtes légendes qui accompagnent les gravures ne sauraient nous donner aucun renseignement d'origine.

« Zum III. Ein schon new silbern Monstränz mit einer schone berille.

Von der Kron des Hern Jesu II partickel.

Acht gantz Dorn von der Kron des Hern Jesu.

Summa. x. ptic.

Zum V. Ein silbern ubergult Bildt eins Konigs, ein klein monstrancz in dr handt.

Ein Dorn der dem Herren Jhesu sein heyliges Haupt verwundt hat. Summa. j partickel.

1. *Wittemberger Heiligthumsbuch*, 1509 (réimpression), G. Hirth, München, 1884, in-8°.

2. 1889, p 486.

* * *

Bien d'autres épines restent maintenant, sur lesquelles on ne saurait donner aucun renseignement précis : on en trouvera la liste complète dans le t. III des *Exuviæ*

Reliquaire de Wittemberg.

sacræ Constantinopolitanæ, qui va prochainement paraître. Mais, en attendant, je fais appel ici à tous mes confrères en archéologie, leur demandant un bienveillant concours pour rendre aussi complet que possible ce *corpus* qui n'a pas encore été tenté, les remerciant d'avance des plus petits documents qu'ils auraient l'amabilité de me faire parvenir.

F. de Mély.

Mélanges.

Carnet de voyage.

Exposition de Paris.

CETTE fois, par exception, ce n'est pas en Italie mais à Paris que le *giro* s'est accompli.

Je savais fort bien qu'on est mauvais juge de la peinture moderne, lorsque, épris des peintres italiens du XIVe et du XVe s., on a vécu pendant près de dix ans exclusivement sous leur charme, au point d'être devenu un sectaire ; mais piqué par la curiosité je me suis mis en route, sans illusions du reste, je l'avoue.

Je résume ici mon carnet de notes ; ce n'est pas le compte rendu d'un salon de peintures, cette besogne me serait antipathique, mais un simple relevé de mes impressions.

Quoiqu'étranger à l'art de la statistique, je suis obligé de donner quelques chiffres pour indiquer la situation numérique des ouvrages qui rentrent dans le cadre de la *Revue de l'Art chrétien.*

J'avais d'abord tenté un essai de classifications, mais bientôt je me suis égaré dans cette insolite accumulation de peintures ; alors, pour sortir d'embarras, j'ai pris le parti de noter :

Les faits de l'Ancien Testament.

Les faits du Nouveau Testament.

Les motifs tirés de la Vie des saints.

Les allégories et légendes chrétiennes.

Les cérémonies du culte : offices, processions, communions, enterrements, etc., etc.

Les intérieurs d'églises et de couvents.

I

LA classe 7 de l'Exposition décennale des Beaux-Arts comprend : la peinture proprement dite, les cartons, les pastels, les dessins, les aquarelles, les miniatures au nombre d'environ 5000 numéros (1).

1. Ce chiffre et les suivants ne sont pas rigoureusement exacts, parce que plusieurs objets d'un même artiste sont quelquefois réunis dans un seul cadre et portent un numéro unique.

Le catalogue est insuffisant ; dans plusieurs sections étrangères on remarque les ouvrages mentionnés : *Peinture, Tableau, Dessin* sans indications des sujets.

Les numéros des salles ne figurent pas au catalogue ; la séparation des pays n'est pas toujours bien nette, ce qui rend les recherches fatigantes et parfois difficiles.

Sur cette masse d'ouvrages je n'en ai noté que 175 environ qui rentrent dans les catégories indiquées.

Par pays on peut accepter les proportions suivantes :

La Belgique tient le premier rang avec 1 sujet religieux sur 10 envois.

Puis viennent l'Allemagne et l'Italie avec 1 sur 16.

La Russie et le Danemark en ont 1 sur 20.

La France, le Portugal, la Roumanie 1 sur 25.

La Hongrie, l'Angleterre, l'Espagne, 1 sur 35.

La Suisse, la Serbie, 1 sur 45.

Les États-Unis d'Amérique, 1 sur 70.

La Suède, 1 sur 85.

La Norvège, 1 sur 120.

La Hollande, 1 sur 150.

A première vue on remarque que les pays protestants ont les plus faibles proportions, mais on observe cependant que l'Allemagne égale l'Italie et que l'Angleterre est sur le même rang que l'Espagne.

Sans m'étendre sur la classe des gravures et lithographies, je puis cependant faire remarquer que dans cette section, la proportion des sujets religieux est plus forte que dans la peinture. En Belgique, il y a 1 sujet religieux sur 4 envois ; en France, 1 sur 10 ; les pays protestants ne comptent pas pour ainsi dire ; l'Angleterre n'a qu'une gravure religieuse sur 45 et les États-Unis 3 sur 110.

Pour la Belgique et la France les chiffres prouvent que, malgré l'abandon qui affecte si péniblement la gravure, les graveurs choisissent assez souvent les tableaux de sainteté, non peut-être par conviction, mais sans doute parce que ces sujets offrent des chances de rémunération.

Mais entendons-nous bien.

Nous sommes dans une exposition internationale, c'est-à-dire en présence de tableaux dont la réunion a dépendu de maintes circonstances tant pour le nombre que pour les qualités : zèle des commissaires généraux ; indulgence ou sévérité des jurys nationaux d'admission; dispersion des tableaux ; bonne volonté ou résistance des propriétaires, etc., etc.

Dans la classe 7, par exemple, les États-Unis d'Amérique ont 352 envois et la Russie 283 ; la Belgique n'en a que 117 et l'Italie 129.

Et cependant les peintres belges et italiens sont beaucoup plus nombreux que leurs collègues d'Amérique et de Russie !

En peinture religieuse, il est évident que le nombre des tableaux immobilisés est plus grand que dans la peinture de genre, de paysage, etc. Un musée se décide difficilement à se priver momentanément d'un tableau; une église ne peut pas enlever une peinture d'un autel pour l'envoyer dans une exposition.

En tenant compte de toutes les circonstances, on n'en arrive pas moins à cette conclusion : la peinture religieuse est de plus en plus abandonnée.

J'ai dit, qu'en étendant aussi loin que possible les limites de la peinture religieuse, je n'ai trouvé que 175 sujets sur plus de 5000 envois, mais si on s'en tient aux motifs tirés du Nouveau Testament et à la Vie des Saints on ne peut noter que 75 ouvrages environ.

C'est peu, très peu.

Y a-t-il au moins une compensation dans la qualité ?

Hélas, non.

II

Il n'est pas besoin d'être grand clerc en art pour sentir que, sauf de très rares exceptions, les peintres modernes professent un suprême dédain pour la tradition, qui cependant est aussi nécessaire à la peinture d'histoire et aux sujets sacrés que le lest est indispensable à un navire.

A l'Exposition, la caractéristique est l'absence de style et la recherche du *nouveau*, et par *nouveau* on entend l'étrange, le bizarre. On ne cherche plus à exprimer un sentiment, on veut à tout prix attirer l'attention en se montrant original, et absolument personnel.

L'attention n'est pas toujours attirée, et ce n'est pas sans une certaine satisfaction que j'ai observé que la majeure partie du public passait indifférent devant les tableaux excentriques et par suite souvent incompréhensibles.

L'originalité même est en défaut, car on trouve non seulement dans un même pays mais chez des natures diverses les mêmes façons d'interpréter une page des Écritures.

Par exemple la manie d'entourer le Sauveur, vêtu du costume classique, de personnages habillés à la moderne se rencontre dans certaines sections étrangères comme dans les salles françaises.

Les peintres auront beau répéter que les anachronismes sont de coutume en art, qu'Angelico a placé ses *Annonciations* sous les portiques du couvent de San Marco, que Véronèse, dans ses banquets, a mis à la table du Christ des patriciens de Venise; c'est incontestable, mais ça ne choque personne, tandis que nous regardons comme une sorte de profanation une *Crucifixion* ou une *Cène* avec des ouvriers en blouse de travail, des bourgeois en redingote, des femmes en toilette de bal et nimbées.

Certaines de ces représentations dénotent une virtuosité évidente et sont fort louées par quelques amateurs qui font profession de s'y connaître en *modern style*, mais d'autres peintres ont même négligé la facture et montrent des scènes de la Vie de Jésus-Christ, sans composition, sans dessin, les unes avec des couleurs incohérentes, d'autres sans couleur du tout et comme noyées dans la brume.

Mais laissons ces tristes choses, dont, je le répète, ce qu'on nomme maintenant le grand public a fait justice, et cherchons les tableaux religieux véritables, ceux dont les sujets tout au moins, pourraient convenir à un oratoire chrétien pour l'ornement du sanctuaire et l'édification des fidèles.

Ces tableaux-là sont fort rares à l'Exposition, deux ou trois au plus sont excellents, une dizaine sont admissibles en ce sens qu'ils ne choquent pas les croyances, mais, sauf dans ceux qu'on peut mettre au premier rang, on ne trouve dans les autres ni sentiment, ni émotion, ni élévation.

Et cependant le talent ne manque pas ; on le voit bien dans les scènes que les artistes ont pu observer en fait.

Je ne serai pas en peine de citer des processions, des communions, des enterrements, des prières dans l'église, des dévotions devant les tabernacles qui dénotent une observation très

juste et une fidèle interprétation de l'état d'âme des personnages ; mais sans vouloir diminuer le mérite des artistes qui ont traité ces sujets, on peut dire cependant, que le genre est secondaire au point de vue religieux.

En résumé, sauf, je le répète encore, deux ou trois exceptions, la véritable peinture religieuse, celle qui s'inspire noblement du caractère et des faits de nos livres sacrés et de la vie des Saints, n'existe pas à l'Exposition.

III

CE n'est peut-être pas sortir de mon sujet que d'exprimer le regret que dans les 121 classes adoptées pour la classification des produits exposés, aucune n'ait été consacrée spécialement à la reproduction des œuvres d'art ; ce n'eût pas été une innovation, car à l'exposition internationale de Londres de 1870, il y avait une section de ce genre.

L'exposition était internationale, mais non universelle, car elle ne comprenait pas tous les produits du travail humain mais seulement quelques spécialités.

Avec les Beaux Arts on avait admis les reproductions : la guerre m'a empêché d'aller à Londres, mais j'étais à Paris membre du comité d'admission de la classe des reproductions, et je me souviens que les exposants de cette section se sont fait inscrire avec empressement.

Je sais bien que dans la présente exposition les reproductions ont été acceptées dans les classes industrielles, notamment dans le bronze, la céramique, les vitraux, la tapisserie, les imitations de métaux et d'ivoire, etc., etc. Mais d'abord, cette dissémination nécessite des recherches pénibles, et ensuite, il paraît que les jurys de récompenses se sont montrés fort peu favorables au genre, la note actuelle étant au nouveau, à l'original, au cachet personnel.

Au point de vue de l'art chrétien, la réunion dans une section spéciale des reproductions d'ouvrages anciens eût été intéressante et fort utile.

Peu de paroisses et de sanctuaires sont assez bien dotés pour acquérir des œuvres originales, et peu d'artistes de notre temps sont, comme expression religieuse, à la hauteur des anciens maîtres, nous l'avons vu en peinture et nous l'avons constaté encore plus dans la sculpture.

Puisqu'il en est ainsi, et qu'aucun symptôme ne permet d'espérer un avenir meilleur, il est permis de recommander les reproductions ; on en fait d'excellentes, surtout dans la plastique, et ceux qui les exécutent font réellement œuvres d'artistes.

GERSPACH.

Paris, juillet.

Un Ordo du XVe siècle.

I

LE mot *Ordo*, quoique latin, a passé dans notre langue, à cause de son emploi journalier. Le *Dictionnaire universel* en donne cette définition un peu drôle, qui n'a certainement pas été rédigée par un ecclésiastique : « Livret d'office à l'usage des prêtres. »

Il est mieux inspiré en parlant du *bref* : « Calendrier ecclésiastique, contenant l'ordre de l'office ». Pour justifier le nom, il aurait dû ajouter : « en manière abrégée », puisque tous les mots ne sont imprimés qu'à moitié. Le bref, rédigé en français, fut une invention parisienne, sans doute pour la commodité des sacristains laïques, mais dont le succès resta surtout local.

Ordo est le début d'une phrase qui se complète ainsi : *Ordo divini officii sacrique peragendi, juxta ritum Missalis et Breviarii Romani.*

L'*Ordo* a eu deux noms différents au moyen âge. L'un, officiel, varie de la sorte : *Ordinale, Ordinarium, Directorium.* L'autre appellation fut essentiellement populaire et elle admit ces deux formes : *Pica* et *Crede mihi.* En France, on disait aussi irrespectueusement *Guide-âne*, « bref pour le bréviaire », a soin de noter le *Dictionnaire universel.*

La pie est un oiseau bavard, qui retient les formules brèves qu'on lui a apprises et qui les répète indéfiniment. L'*Ordo* fait l'office de la pie auprès du clergé qu'il renseigne sur l'application des rubriques.

Crede mihi se justifie par cette déclaration apposée à la fin de l'Ordo de 1487 : « Præsens

opusculum *Crede mihi* vocatur, nam qui predictas regulas memoriter tenet vix poterit errare in servicio divino ». On apprenait donc *par cœur* cet *Ordo*, comme on apprenait le bréviaire et plus particulièrement le psautier, ce qu'enjoignait encore, au XVIe siècle, aux séminaristes de Reims, le cardinal de Lorraine, quoique l'impression eût multiplié et rendu moins coûteux les livres liturgiques.

Le premier *Ordo* remonte au XIe siècle : il fut rédigé par S. Osmond, évêque de Salisbury, qui était en même temps calligraphe, relieur et enlumineur. C'est ce qui ressort de la *Cronica Cestrensis*, où il est dit : « Hoc anno, id est A. D. 1077, Hermannus, primus episcopus Salisburiensis, obiit. Cui successit Osmundus, regis cancellarius, XXIIII annis. Qui ecclesiam novam construxit, clericos insignes tam litteris quam cantu aggregavit, ita ut ipsemet episcopus libros scribere, ligare et illuminare non fastidiret. Hic quoque composuit librum ordinalem, quem *consuetudinarium* vocant, quo fere nunc tota Anglia, Wallia, utitur et Hibernia ».

Les plus anciens *Ordo* imprimés sont ceux de Constance (1501), de Frisingue (1516) et de Rome (1539). Voici le titre de ce dernier : « Directorium divinorum officiorum, juxta Romane curie ritum, per Ludovicum Ciconiolanum, regularis observantie provincie Campanie, editum et per Dominum Paulum tertium, pontificem maximum, approbatum, omnibus perutile et necessarium. Rome, Ant. Bladi Asulanum ». Ce directoire fut donc composé par un franciscain, approuvé par le pape Paul III et imprimé à Rome.

II

Le tome VII de la collection liturgique Henry Bradshaw, publié à Londres en 1894, forme un volume in-8°, de XLVIII-256 pages. Il est intitulé : *The tracts of Clement Maydeston, with the remains of Capton's Ordinale, edited by Chr. Wordsworth, M. A., rector of Tyneham in the diocese of Sarum and prebendary of Lyddington in Lincoln cathedral church.*

Sa composition comprend :

1. Une *Introduction* très érudite. Le relevé bibliographique est absolument insuffisant, car, pour Rome, on ne mentionne que le *Diario Romano*, de 1832, qui n'est pas précisément un *Ordo* liturgique, puisqu'il est à l'usage spécial des fidèles, et l'*Ordo divini officii* du clergé romain, de 1866 : il faudrait ne pas oublier les *Ordo* particuliers des basiliques, des chapitres et des Ordres religieux. Une collection d'*Ordo* n'est pas à dédaigner. Mon ami, le chevalier Augustin Canron, d'Avignon, l'avait tentée pour tous les diocèses et j'y avais largement contribué, grâce à mes voyages. Que sera-t-elle devenue après sa mort ? Cette masse de documents avait sa place marquée dans une grande bibliothèque. Au musée ecclésiologique du diocèse d'Angers, j'avais réuni tout ce qui m'était tombé sous la main d'anciens *Ordo* angevins ; récolte peu facile, car on les détruit généralement au fur et à mesure qu'ils ne servent plus.

2. *Defensorium Directorii sacerdotum, A. D. 1495.*

3. *Crede michi*, 1495.

4. *Ordinale Sarum*, imprimé en 1478 à Londres par William Caxton.

5. En Appendice : *Regula de historiis inchoandis.* — *Regula de VII historiis* (1483). — Les mémoires. — *Formulæ quædam de commemorationibus.* — La liste des titulaires des cathédrales d'Angleterre. — Les églises collégiales en Angleterre.

6. Un *Index*, qui mérite bien le qualificatif *locupletissimus* qu'on donnait autrefois à ces utiles compilations, œuvre de patience.

Le volume de M. Wordsworth appelle un complément. Je lui signale en conséquence deux ordinaires du XIIIe siècle, encore inédits : l'un, provenant de l'abbaye bénédictine de Nouaillé, se trouve à la bibliothèque de Poitiers ; l'autre appartenait à M. le chanoine Boutillier, curé de Coulanges, au diocèse de Nevers, mort récemment.

Il y aurait lieu d'y joindre la réimpression des trois curieux Ordinaires des cathédrales de St-Omer et du Puy, édités dans ces dernières années.

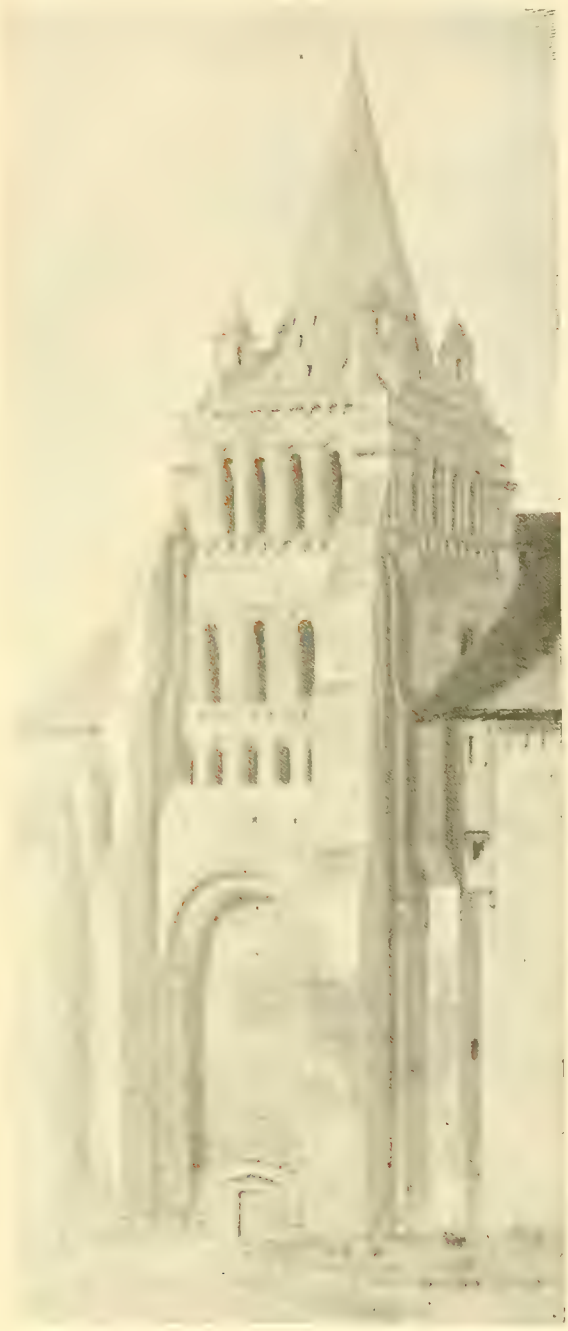
L'éveil est donné. Qu'on vienne donc en aide à la Société Bradshaw, en lui signalant les manuscrits et en lui facilitant par des envois la formation d'une série spéciale d'*Ordo*, tant anciens que modernes. La science vit et s'accroît par la mise en pratique des sentiments de confraternité, qui ne doivent pas demeurer à l'état platonique.

X. Barbier de Montault.

Tour de Cunault.

DANS notre compte-rendu de l'excursion de la Gilde de St-Thomas et St-Luc en Touraine, nous avons dit quelques mots (1) de l'intéressante église romane de Cunault, et M. J. Casier s'y est arrêté à son tour (1). Depuis, Monseigneur Barbier de Montault, en nous lisant, a eu l'aimable pensée de nous communiquer un excellent dessin qu'il possède de la curieuse tour de cette abbatiale, et nous nous sommes empressé de le faire reproduire par la photogravure. On pourra y vérifier la remarque, faite par nos compagnons d'excursion, que cette tour s'élève sur le flanc de la nef septentrionale de l'église. On a pu reconnaître que la haute arcade percée dans sa façade actuelle était autrefois libre et que la tour se dressait primitivement à la croisée d'une église antérieure à l'église actuelle : c'était une vraie tour-lanterne, et non une des moins belles.

L. C.



Clocher de Cunault.

1. V. *Revue de l'Art chrétien*, année 1899, p. 440.

1. *Ibid.*, p. 525.

Les vitraux de la chapelle royale de Dreux.

NOTRE collaborateur, M. Henri Chabeuf, président de l'Académie de Dijon et vice-président de la Commission des antiquités de la Côte-d'Or, a publié dans le journal de Dijon, *Le Bien Public*, 13 et 22 avril 1900, le récit en deux articles d'une visite faite par lui, le 12 août 1899, à la chapelle royale de Dreux. Il y a beaucoup de choses dans ces deux articles, de l'art et même de la politique ; nous laisserons bien entendu de côté cette dernière et même des questions d'art touchées par notre collaborateur nous ne retiendrons que ce qui est relatif aux vitraux de la chapelle royale, exécutés à Sèvres sous le règne de Louis-Philippe, mais en laissant bien entendu à l'auteur la responsabilité de ses idées sur le vitrail ancien et moderne. Plusieurs de ces dernières seraient, de notre part, l'objet de certaines réserves.

« Je ne dirai qu'un mot des verrières du transept et du sanctuaire où chaque lancette présente un personnage debout sous un dais dans le style du XIVe siècle ; les figures sont d'Ingres dont les cartons magnifiques se voient au Louvre avec ceux de la chapelle Saint-Ferdi-

nand, l'architecture de Viollet-le-Duc. Sans donner l'illusion archéologique, à laquelle d'ailleurs elles ne prétendent pas, ces verrières sont d'un grand style, d'une belle harmonie et d'une exécution parfaite. Quant à la lanterne qui surmonte la coupole, c'est une pièce de tous points manquée ; l'auteur du carton, Larivière, ayant à représenter la Pentecôte, a naturellement groupé les apôtres en couronne à la base et mis la colombe symbolique au zénith. Mais l'aspect général est confus, les tons sont comme vaseux et cette percée dans le ciel n'a rien que de très terrestre. Au surplus, un projectile prussien a fortement atteint cette partie de l'édifice en 1870, et je veux bien mettre les laideurs actuelles sur le compte d'une restauration. Je me débarrasse aussi de trois petites verrières en travers, peintures sur glaces, présentées dans une crypte obscure de manière à produire un effet de diorama minuscule. Elles représentent d'après le peintre Gué la scène du Jardin des Oliviers, le dernier soupir du Christ, les saintes Femmes au tombeau. La composition centrale a eu quelque célébrité il y a une soixantaine d'années ; c'est une scène immense avec foule tumultueuse, lumière d'opéra tombant d'une trouée parmi les ténèbres et montrant le ciel ouvert avec des myriades d'anges attentifs au mystère de la Rédemption. La gravure en manière noire a popularisé cette composition théâtrale qui fait penser aux tableaux babyloniens du peintre anglais Martin, et quand j'étais enfant, je prenais cela pour de la grandeur. Mais le cuivre vaut mieux que le tableau rencontré autrefois au Luxembourg ; j'ai conservé en effet le souvenir d'une peinture singulièrement lourde et d'un coloris conforme. L'œuvre ne s'est pas améliorée en devenant verrière.

Je passe sur cette tentative de tous points malheureuse et en viens aux autres fenêtres de la chapelle, dont les cartons ont été demandés à plusieurs peintres en renom du temps ; il y a là un effort méritant pour créer de toutes pièces un vitrail nouveau. Ces peintres sont : Larivière, dont les compositions assez quelconques ne manquent ni d'éclat ni d'une certaine harmonie dans les couleurs ; Claudius Jacquand, un Lyonnais, qui eut en son temps une certaine vogue comme peintre d'anecdotes historiques ; Eugène Delacroix, avec une tumultueuse bataille de Taillebourg, dont la maquette à l'aquarelle est à Chantilly ; E. Wattier, Horace Vernet, Bouton, qui a ici un saint Louis au tombeau de sa mère, scène de cave absolument manquée ; Hippolyte Flandrin avec un saint Louis prenant la croix, si je ne me trompe, composition beaucoup trop sage pour une verrière et que la transposition d'un genre dans un autre rend tout à fait anémique. Le vitrail d'Horace Vernet est insignifiant et plat, celui de Delacroix un fouillis, comme la maquette du musée Condé d'ailleurs ; on peut être un grand coloriste et ne rien entendre à l'art spécial de la peinture sur verre. Ce qu'il y a certainement de meilleur à Dreux après les vitraux d'Ingres, de plus original à coup sûr, je parle du point de vue du vitrail, ce sont les quatre verrières de la nef, dont les cartons sont de Larivière. Assurément c'est du très petit grand art, mais il y a là une certaine facilité agréable qui rappelle les œuvres du XVIIIe siècle, notamment les tableaux religieux de Belle, ce faiseur de cartons pour les Gobelins, dont nous avons à Dijon un Christ en croix au Palais de Justice. Cela donne l'illusion du pathétique et de la couleur, et c'est déjà quelque chose. La richesse de la palette du peintre-verrier et l'excitation des couleurs par la transparence aidant, les vitraux de Larivière ne font point mauvaise figure. Je suis étonné que le nom de Paul Delaroche ne se rencontre nulle part à Dreux. Par son talent et ses relations avec la famille royale, le peintre de l'Hémicycle était tout désigné, ce me semble, pour donner un bon carton de verrière. Je crois qu'il en a une à Saint-Ferdinand.

Les verrières de Dreux sont conçues comme des tableaux transparents, et c'est assez pour qu'elles soient anathématisées par les archéologues. Je demeure d'accord qu'elles n'ont pas une valeur démonstrative et victorieuse, mais faut-il en conclure que la théorie dont elles sont une affirmation contestable soit absolument à rejeter ? Je ne le pense pas.

On parle volontiers des lois du vitrail ; si l'on veut dire par là que, comme la peinture décorative, d'ailleurs, le vitrail a ses lois particulières et différentes de celles du tableau, tout le monde l'entendra bien ainsi. Mais ces lois se réduisent en définitive à quelques observations, les unes scientifiques, les autres artistiques, sur les condi-

tions que la translucidité et le rôle décoratif font au verre coloré ; or, ces lois, il est naturel de les étudier dans les chefs-d'œuvre du passé. Toutefois, aller plus loin, tirer de ceux-ci des principes immuables et substantiels, est aussi téméraire, aussi puéril que d'extraire à grand'peine du théâtre grec et d'Aristote mal compris, les lois du drame dans tous les temps. Et la raison en est bien simple, c'est que ces prétendues lois du vitrail ont changé du tout au tout au cours des âges. Aux XIIe et XIIIe siècles, on a produit d'admirables chefs-d'œuvre, de véritables mosaïques transparentes et sans plans ; je le dis sans métaphore, puisque les vitraux de ce temps sont des assemblages de parcelles translucides comme la mosaïque romaine ou vénitienne l'est de cubes opaques réunis par le ciment. Certes c'est un art merveilleux que celui-là et par lequel le moyen âge occidental a égalé l'Orient, l'a dépassé peut-être ; et personne ne me contredira qui, sous le soleil d'une matinée sans nuages, a vu flamboyer les prodigieuses fenêtres de Chartres ou de Bourges. Dans cet éblouissant pêle-mêle, les figures humaines, on le comprend, deviennent ce qu'elles peuvent. Sans doute, les grands sujets présentent des morceaux de toute beauté, il n'y a rien de plus noble, de plus grand comme style, de plus religieux, et je parle de n'importe quel art, que cette Vierge de Chartres que l'admiration unanime des siècles désigne sous le nom de Notre-Dame de la Belle Verrière. Et quelle couleur! Mais dans les vitraux à médaillons, l'homme n'est plus guère qu'un élément quasi inorganique de la prodigieuse tenture. Le peintre-verrier se préoccupe si bien de la seule harmonie des tons qu'il vêt souvent les êtres vivants de couleurs absolument étrangères à la vie ; ainsi faisaient d'ailleurs les Grecs, au moins avant Phidias. On pourrait dire qu'il y a autant d'expression et de sentiment humain dans un beau tapis du vieil Orient que dans un vitrail légendaire du XIIIe siècle. Je parle, bien entendu, pour nous ; à part, en effet, les archéologues religieux et les iconographes professionnels, personne de nos jours ne s'avise de pénétrer le sens des vitraux de cette famille, même quand le caprice du décorateur et le besoin de lumière les ont jetés sur un fond blanc et rendus ainsi plus visibles. Mais les contemporains avaient des yeux de chat, et bien au fait des légendes les plus compliquées de la vie des saints, lisaient couramment ces pages écrites sous la dictée des hommes d'église pour ceux qui ne savaient pas lire.

Le moyen âge a compris l'art comme un enseignement, non comme un spectacle, ainsi que le fera la Renaissance. Et c'est par là que les cathédrales gothiques sont les plus vivants édifices qui soient au monde.

Mais au XIVe siècle, la formule de tous les arts commence de changer et celle du vitrail avec les autres. Les formes vivantes s'y précisent, deviennent prépondérantes ; les blancs, les tons clairs apparaissent, l'architecture prend au détriment de l'arabesque un rôle de plus en plus dominateur, le vitrail se fait plus logique, plus humain, mais perd quelque chose de sa grandeur première ; déjà il se rapproche un peu du tableau. Au siècle suivant, l'évolution se poursuit; au XVIe elle est accomplie ; et avec ses grisailles rehaussées, ses panneaux polychromes où le verrier fait une large part aux blancs, la Renaissance arrive au tableau absolu. Elle a produit de si parfaits chefs-d'œuvre en ce genre que beaucoup, entre autres M. Olivier Merson, auteur d'une monographie du vitrail pour la *Bibliothèque de l'enseignement des Beaux-Arts*, estiment que la Renaissance est l'apogée de cet art admirable.

Puis, comme après tout apogée, arrive la décadence ; d'ailleurs le goût est aux verres blancs parce qu'on veut partout des intérieurs bien clairs où les fidèles puissent lire commodément dans les livres de piété. Ce n'est pas cependant qu'au XVIIe siècle, du moins dans la première moitié, on ne fasse encore des verrières peintes, il s'en rencontre de fort estimables à Saint-Eustache de Paris, exécutées sur les cartons de Philippe de Champagne, mais l'aversion pour la polychromie et le goût de la pierre blanche commencent d'être irrésistibles. C'est alors que s'ouvre contre les anciens vitraux cette campagne d'extermination qui se poursuivra pendant tout le XVIIIe siècle.

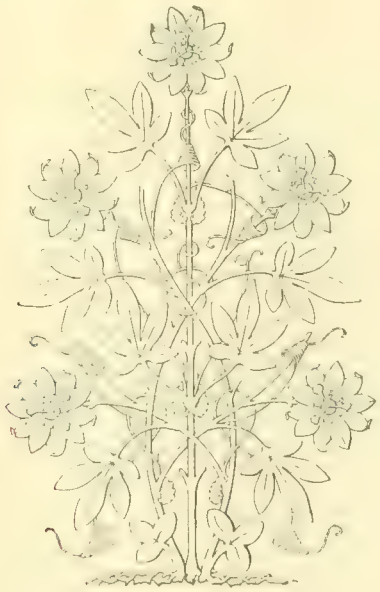
De nos jours, et c'est un des nombreux services qu'ont rendus à l'art les archéologues et les collectionneurs, il y a eu pourtant en Europe

une renaissance du vitrail. On a beaucoup imité, et plus ou moins heureusement, les anciens, plutôt moins, mais on a cherché aussi, on cherche encore des voies nouvelles, ou pour mieux dire on a repris les choses au point où les avaient laissées les derniers peintres-verriers du XVIIe siècle et résolûment fait des tableaux transparents. Là, je crois, est l'avenir ; ainsi dans l'église de Montmorency, cet admirable musée de l'art du peintre sur verre au XVIe siècle, on a placé des verrières conçues comme des tableaux et exécutées sur les cartons de M. Ehrmann par MM. Leprevost, Delon et Loubens, qui font assez bonne figure à côté des chefs-d'œuvre anciens. L'on ne sera pas embarrassé pour leur trouver des ancêtres; dans l'église de Conches (Eure), dont les vitraux sont en partie de 1552, plusieurs verrières, notamment celle de l'Annonciation — à la vérité ce n'est pas la meilleure — sont absolument traitées comme des tableaux. Il s'en rencontre de la même famille et très supérieures à Sainte-Gudule de Bruxelles, et qui ont été données par Charles Quint. J'en ai vu une de même style et admirable dans le sanctuaire de l'ancienne cathédrale Saint-Nazaire, à Carcassonne.

Maintenant que l'on observe ces lois d'expérience et de raison dont je parlais plus haut, il le faut bien ; chaque art a les siennes. Étant donnés les moyens et les substances dont dispose le verrier, que l'on use, comme le tapissier, des partis francs, des compositions rythmées et sans trop de profondeur, que l'on emploie les bordures, aussi indispensables aux verrières qu'aux tapisseries, enfin largement l'architecture, mais celle-ci en lui empruntant des formes plutôt adaptées que réelles ; que l'on évite surtout les effets de clair obscur à la Rembrandt, ce sera sagesse. Mais emprisonner dans une formule ancienne un art qui a sans cesse évolué, choisir telle époque à l'exclusion de telle autre, c'est faire mal à propos de l'archéologie quand on pourrait faire de l'art, imiter quand on pourrait créer.

Assurément les artistes employés par Louis-Philippe, il y a soixante ans, ne nous ont ni donné des œuvres parfaites, ni fourni des arguments victorieux ; mais reprise aujourd'hui par des hommes plus au fait de la décoration translucide, on obtiendra certainement des résultats excellents. A la condition toutefois, que l'on sache demeurer coloriste, que l'on renonce à nos tons incertains, s'évanouissant, à nos violets neutres, à nos nuances anémiques faites pour des volontés et des yeux défaillants ; dans le vitrail comme dans la tapisserie, l'harmonie doit se faire par l'éclat et non par la faiblesse des couleurs.

Henri CHABEUF.



Correspondance.

A propos de la couronne de fer,

par Mgr X. Barbier de Montault.

Monsieur le Directeur,

DANS son article très documenté sur la *Couronne de fer de Monza*, Mgr X. Barbier de Montault m'a fait l'honneur de me citer (p. 378), parmi les autorités qui ont parlé avant lui de ce précieux monument. J'ai été très flatté de cette attention bienveillante ; mais aussi, j'ai été profondément surpris de constater que son érudition, d'ordinaire inépuisable dans ses comptes rendus bibliographiques, se trouvait aujourd'hui complètement en défaut. Alors, en effet, qu'il s'était donné la peine de citer, comme mon opinion personnelle, deux lignes, où une tradition qui attribuait cette Couronne au temps de Constantin, se trouvait accueillie cependant d'une façon tout à fait incidente, et que d'ailleurs je n'acceptais nullement (1), il avait par exemple totalement laissé passer un article *spécial*, « *La Couronne de fer et la Donation constantinienne* », publié quelque temps après dans la *Gazette des Beaux-Arts* (1898). Là, j'émettais une opinion absolument raisonnée, et je concluais très nettement, alors que j'avais été étudier le monument lui-même sur place, qu'il était contemporain de la Donation constantinienne, rédigée vers 799 pour légitimer le couronnement de Charlemagne par Léon III. Et je terminais en citant Brünner, *Festgabe für R. von Gneist* (Berlin, Springer, 1888, in-8°), qui, auparavant, était historiquement arrivé aux mêmes conclusions, montrant ainsi le parfait accord des documents écrits et de l'archéologie, se complétant ainsi mutuellement.

Vraiment, je n'avais pas supposé un instant que pour sembler être l'auteur d'une découverte, Mgr X. B. de M. avait volontairement omis d'abord un passage, puis un article antérieurs, qui rendaient le sien un peu superflu. Oh ! non, jamais. Sans nul doute, une lecture trop rapide, un dérangement de fiches dans un déménagement récent, étaient la simple cause de cet oubli. Mais voilà qu'en poursuivant la lecture de l'article, on trouve, page 381, précisément cette étude de la *Gazette des Beaux-Arts*, utilisée, *avec référence*, s. v. p. Coïncidence bizarre, quand surtout je puis signaler tout un échange de lettres avec l'érudit chanoine, qui me demande mon opinion sur la couronne, répond à l'envoi que je lui fais de mon article et s'estime très heureux d'être *absolument* d'accord avec moi.

Alors, c'est une omission volontaire qu'il devient indispensable de rectifier.

J'espère donc que dans le prochain n° de la *Revue*, Mgr B. de M., après avoir pris connaissance de ces lignes, tiendra à honneur de compléter au cours de son mémoire, dans une de ces notes savantes dont il a le secret, une citation si malencontreusement tronquée. Connaissant et sa parfaite courtoisie et sa scrupuleuse exactitude, je l'attends et l'en remercie d'avance. Et en vous demandant, Monsieur le Directeur, l'aimable hospitalité de la *Revue* pour cette personnelle remise au point, je vous prie d'agréer l'expression des meilleurs sentiments de votre tout dévoué collaborateur.

F. de Mély.

Paris, 25 septembre 1900.

1. Si Mgr B. de Montault avait lu les *vingt-six* lignes qui suivent les *deux* lignes citées, il aurait trouvé à la fin ces mots textuels : « Or, cette couronne ne peut être antérieure au IXe siècle. »

Italie.

Florence : La galerie de l'hôpital Santa Maria Nuova; la chapelle de Sainte-Cécile à l'église del Carmine. — Rome : Découvertes de fresques; société de protection des tabernacles. — Bivizzano : Un parement pontifical. — Milan : Le musée archéologique.

UNE correspondance trimestrielle — et encore je ne suis pas toujours très exact à remplir ma promesse — est forcément en retard pour annoncer les nouvelles d'Italie se rapportant à l'art chrétien.

Cette terre privilégiée est inépuisable; l'ardeur pour les recherches, pour la création de musées, pour les restaurations nécessaires est telle que

c'est un bulletin hebdomadaire qu'il faudrait pour tenir les lecteurs au courant.

Enfin continuons notre tâche en la limitant aux faits les plus intéressants.

Florence.

J'ai déjà parlé plusieurs fois des ouvrages d'art de l'hôpital Santa Maria Nuova ; après une dizaine d'années de persévérance l'éminent directeur des musées et galeries de l'État à Florence, M. Ridolfi, est enfin arrivé à son but.

Les objets ont été achetés à l'hôpital moyennant 495,000 lires — qui seront payés avec les recettes des tourniquets — et attribués aux collections officielles de Florence.

On dit qu'une affaire est bonne, lorsqu'elle est avantageuse aussi bien au vendeur qu'à l'acheteur ; non seulement c'est ici le cas, mais l'art et le public en profiteront.

Dans la salle annexée à l'hôpital où les ouvrages étaient placés, moins de cent visiteurs entraient par an, et tout ce qui maintenant appartient à l'État n'était pas dans ce local ; les pièces d'une grande importance étaient dispersées dans l'hôpital et ses dépendances et invisibles au public.

Maintenant toutes ces richesses seront mises en belles places, les peintures à la Galerie des Offices, les sculptures au Bargello.

En attendant la possibilité de les installer définitivement, M. Ridolfi les a exposées dans quelques salles des Offices.

Je ne puis pas en ce moment entrer dans le détail ; quelques noms suffiront : Spinello Aretino, Fra Angelico (?), Fra Bartolomeo, Piero della Francesca (?), Filippo Lippi, Lorenzo Monaco, Andrea del Castagno, Botticelli, Albertinelli, Cosimo Roselli, Van der Goes, Verrochio, Luca della Robbia, Memling sont les principaux.

Il y a là aussi des livres choraux avec des miniatures de dom Lorenzo Monaco, un des bons disciples de Fra Angelico, mais moins idéal ; des coffres à habits décorés de peintures.

Quel siècle que ce XVe !

L'art était partout : dans les hôpitaux, les parois des murailles des salles des malades étaient décorées à fresques ; les lits des malades et les planchettes placées au-dessus avec le nom de l'hôpitalisé étaient peints de sujets religieux, ainsi que les coffres destinés aux habits des frères et des malades !

Dans cet ensemble deux ouvrages dominent de haut.

L'*Adoration des Bergers*, le chef-d'œuvre incontesté de Van der Goes. A la galerie de l'hôpital le triptyque, médiocrement éclairé, paraissait sans un esprit particulier ; ici, en lumière, on s'est aperçu que certaines parties avaient jadis été nettoyées sans précautions. Quelques carnations — pas les plus importantes heureusement — ont été frottées tellement qu'il ne reste plus qu'une très mince couche de peinture, une pellicule presque transparente ; de là un ton clair et blanchâtre qui détonne avec les morceaux restés intacts superbes de couleur et d'intensité ; le mal n'est pas grand et n'enlève rien à la haute valeur de l'œuvre ; il fallait cependant le signaler dans l'intérêt même de Van der Goes.

Rappelons que le gouvernement français avait chargé M. Léopold Flameng, membre de l'Institut, de graver le motif central. La gravure est de tout premier ordre ; elle a figuré à l'Exposition et a valu à l'artiste un Grand Prix ; souhaitons que M. Flameng ait bientôt la commande des deux volets.

L'autre ouvrage est une fresque représentant en grandeur naturelle, JÉSUS-CHRIST en croix entouré de la Vierge et des saints Jean, Benoît et Romuald.

La peinture était à peu près inconnue ; elle n'était pas à l'hôpital, mais dans une annexe, à l'ancien couvent de Santa Maria degli Angeli.

L'auteur, Andrea del Castagno (1390? — 1457) a beaucoup produit ; il est fort discuté. On lui reproche avec raison d'être vulgaire, commun, réaliste ; il acceptait toutes sortes de commandes notamment celle de figurer sur les murs du Bargello, les pendus par contumace, de là le surnom *degli impicchati* qui lui fut donné par le peuple.

Cependant dans certains ouvrages il ne mérite pas les mêmes reproches. Il a laissé dans le petit cloître de l'ancien couvent de Santa Maria degli Angioli une *Crucifixion* entourée de saints et de camaldules d'une bonne facture, et à Notre-Dame des Fleurs une grande fresque, le portrait équestre de Nicolo Tolentino, capitaine au service de la République florentine ; c'est un ouvrage superbe de force et d'énergie.

Mais Andrea del Castagno vient d'être complètement réhabilité : la *Crucifixion* maintenant aux Offices est un ouvrage extrêmement remarquable et noble, d'un dessin serré, d'une couleur franche et, ce qui est supérieur à tout, d'un sentiment chrétien profond.

J'ai cité Memling : dès 1825 l'hôpital avait déposé, de lui, à la galerie des Offices, deux portraits très remarquables ; celui de saint Benoît et un autre non signalé dans les dictionnaires et livrets. On croit que c'est l'effigie d'un membre de la famille Portinari, qui étant à Bruges comme représentant de la banque des Médicis, commanda L'*Adoration des Bergers* à Van der Goes.

La chapelle de Sainte-Cécile, de l'église del Carmine, n'est pas connue, quoique son accès soit public; elle fait partie de la sacristie. Mais au Carmine tout le monde se porte aux merveilleuses fresques de Masaccio et de Filippino Lippi dans cette chapelle Brancacci où Léonard de Vinci, Raphaël, Michel-Ange sont venus étudier.

La chapelle de la sacristie est peinte à fresque sur les parois et au plafond ; les sujets sont tirés de la vie de sainte Cécile et de saint Urbain ; on ne connaît pas le peintre : par analogie on peut nommer Spinello Aretino (1333-1410) ou Angiolo Gaddi (+ 1396).

La facture est un peu rude et les sertis qui limitent le dessin trop accusés ; néanmoins l'ouvrage est intéressant et mérite l'attention, surtout à cause du voisinage de la chapelle Brancacci. Masaccio est mort en 1443 ; le temps qui sépare les deux fresques est court, le progrès est immense !

Les fresques de la sacristie avaient été, comme tant d'autres, cachées sous un badigeon. En 1858 le Père Santi Mattei, carme, eut l'idée d'enlever le lait de chaux ; il se livra seul à ce long et délicat travail et opéra au moyen d'une pièce de monnaie très mince et de mie de pain ; il réussit fort convenablement pour n'être pas un professionnel. Certaines parties cependant ont besoin d'être reprises, le travail est en train présentement; la sacristie entière est en réparation.

Le prince Tomasso Corsini a pris à son compte tous les frais de l'entreprise ; son inépuisable générosité s'étend, on le voit, même aux chapelles dont son illustre famille n'a jamais eu le patronat.

Il a suffi au prince que le nom de Corsini fût attaché au Carmine, et il l'est depuis le commencement du XIVe siècle.

Saint André Corsini, carme, évêque de Fiesole, fut, en 1301, le jour de sa naissance, voué à la *Madonna del Popolo*, vénérée au Carmine; à sa mort, en 1374, son corps fut déposé dans l'église.

En 1670, la famille fit élever à son saint une somptueuse sépulture ; chaque année une messe anniversaire y est célébrée ; elle compte dans les fastes funéraires de la cité.

On le voit une fois de plus : la Religion et l'Art doivent aux patronats de famille de signalés services.

Rome.

Des travaux de restauration sont ou seront bientôt entrepris dans les églises suivantes : Sainte-Cécile, Gesu, Sainte-Marie in Via, Saint-Martin al Monti, Sainte-Marie della Scala, Saint-Onofrio.

Une société particulière catholique a entrepris de faire restaurer et nettoyer les tabernacles placés contre les maisons privées; ces tabernacles n'ont pas, sauf quelques rares exceptions, les qualités d'art de ceux de Florence, mais il est méritoire de s'en occuper, car ce sont des témoignages de reconnaissance et de piété.

Il est à désirer que de semblables mesures puissent être prises pour les catacombes appartenant à des particuliers. On sait que plusieurs catacombes de Rome sont considérées comme la propriété du Pontife en tant qu'évêque de Rome, mais il en est d'autres qui échappent à toute surveillance, parce qu'elles sont encloses dans des domaines privés.

On a découvert à la Scala Santa dans la chapelle *Sancta Sanctorum* des fresques et des mosaïques chrétiennes. Au-dessous on a trouvé un emplacement muré rempli de terre et d'ossements; il est possible que ces débris soient ceux des martyrs exhumés des catacombes et transportés là au IXe siècle par les papes Léon IV et Pascal Ier ; un fragment d'épée découvert à côté des squelettes pourrait être un instrument de supplice. Une grande fresque peinte sur le mur paraît représenter le pape Léon Ier au concile de Calcédoine du Ve siècle.

Les travaux entrepris sur le terrain de l'église Sainte-Marie Libératrice, près du Palatin, ont

mis au jour des débris de fresques représentant des épisodes de la vie des saints; elles paraissent être antérieures au Ve siècle.

Toutes ces intéressantes questions seront résolues par les savants de Rome.

Fivizzano.

L'église de cette localité, située à quelques lieues de la Spezia, possède un *pontificale*, parement pontifical complet qui, d'après des documents authentiques, a été porté par le pape Nicolas V(pontificat de 1447 à 1455) à la cérémonie de la canonisation de saint Bernardin de Sienne.

Le *pontificale* fut donné par le pape Grégoire XIII (pontificat de 1572 à 1585) aux frères Augustins qui possédaient l'église Saint-Jean-Baptiste.

Les armoiries des deux pontifes sont brodées sur la chape.

Je n'ai pas vu ce parement, mais comme il est, je crois, peu connu, je ne puis manquer de le signaler.

Il y a peu de temps, un marchand ou un amateur tenta de l'acquérir ; le curé demanda à l'autorité compétente la permission de le vendre; elle lui fut refusée, et on fit bien.

Ce prêtre connaissait la loi, mais tous ne la connaissent pas et nous en avons des preuves matérielles anciennes et modernes.

Ainsi tout récemment la justice a saisi chez un marchand de Florence, un bénitier en marbre du XIVe siècle provenant d'une église de Forli. Le curé l'avait cédé contre une somme de 2000 lires et un bénitier neuf imitant l'ancien ; de mains en mains l'objet était entré dans un magasin de vente au prix de 12,000 lires, et certes le marchand en aurait demandé bien plus.

Le curé est poursuivi ; il allègue sa bonne foi et fait valoir que l'argent n'était pas pour lui mais pour l'église.

Ce fait n'est pas isolé, il se présente même si souvent que le Congrès d'archéologie chrétienne, tenu cette année à Rome, a émis un vœu tendant à obtenir du saint Père des instructions au clergé pour rappeler aux détenteurs d'objets d'art religieux, la défense de les aliéner sans autorisations préalables.

Le Congrès a demandé aussi l'établissement d'un inventaire dans chaque église.

Cette double prescription existe déjà dans la loi italienne, mais quoiqu'en Italie, comme ailleurs, nul ne soit censé ignorer la loi, beaucoup l'ignorent.

Le Congrès a donc pris une sage délibération, et l'intervention du Souverain Pontife aura une portée très efficace, ce n'est pas douteux.

Milan.

Les autorités qui ont dans leurs attributions les services d'archéologie et d'art ont décidé la formation d'albums de photographies qui seront mis à la disposition du public dans plusieurs établissements.

La cité possédait de nombreux objets d'art et d'archéologie épars dans divers locaux; elle a décidé de les réunir au Castello Sforzesco, vaste et imposante citadelle, réédifiée en 1450 par Fr. Sforza ; les travaux d'appropriation ont été très habilement conduits, et ce nouveau musée civique a été inauguré en juin 1900.

Il renferme des antiquités grecques, étrusques et romaines ; mais les sections les plus importantes se rapportent à la sculpture de la Haute Italie depuis le Xe siècle.

Le musée contient aussi d'importantes séries de peintures, céramiques, tissus, ivoires, meubles, orfévreries, armes, etc., etc. Il offre un champ vaste d'études, notamment pour l'art chrétien, un grand nombre d'objets provenant des églises et des couvents.

Lorsque je l'ai visité il n'y avait pas encore de catalogue, mais moyennant dix centimes on trouvait à la porte un petit guide sommaire; c'est une mesure qu'on ferait bien d'imiter ailleurs.

Florence, septembre. GERSPACH.

Travaux des Sociétés savantes.

Société des Antiquaires de France. — *Séance du 23 mai 1900.* — M. de Rongé entretient la Société des conséquences intéressantes qui découlent d'un article de M. Graff paru dans le dernier numéro des *Mélanges d'archéologie égyptienne.* Ce savant est arrivé à retrouver le nom de Nectanebo II sur les inscriptions martelées du cénotaphe d'Osiris découvert il y a deux ans à Abyeus par M. Amélineau.

M. de Villefosse entretient la Société de la collection de M. Joseph de Remusat composée d'objets antiques trouvés en Gaule, collection qui a passé en vente et dont la plus grande partie a été acquise par le Musée de Lyon.

Séance du 6 juin. — M. Fernand Delguin donne communication d'une note de M. F. Rey sur des épées gauloises et gallo-romaines découvertes à Mirebeau, Côte-d'Or.

M. Collignon entretient la Société d'un torse féminin en pierre calcaire donné au Louvre par M. Paul Gaudin, provenant de l'ancienne Clazomène et appartenant à une époque antérieure à 540.

M. Enlart donne la suite de son rapport sur les fouilles de l'ancienne cathédrale de Térouanne. Il présente des reproductions de sculptures et de pavements incrustés du XIIIe siècle.

Séance du 27 juin. — M. Leyte y Vasconcellos communique la photographie d'un objet en bronze, sans doute un ex-voto, trouvé dans le Nord du Portugal, qu'il compare aux barques et aux chariots en bronze ornés d'animaux, trouvés en Italie, en Sardaigne et en Styrie.

M. Blanchet fait une communication relative à des disques en schiste portant des inscriptions gnostiques.

M. Michon entretient la Société du motif central des reliefs sculptés sur la statue d'Auguste de Prima Porta où l'on doit voir *Mars Ultor* recevant les enseignes restituées par les Parthes.

Séance du 4 juillet. — M. P. Monceaux entretient la Société de ses recherches sur l'endroit exact où se trouvait le tombeau primitif de saint Cyprien ; il le fixe près des piscines de Carthage, et son déplacement a peut-être eu lieu vers le milieu du IVe siècle.

M. L. Boutry signale des marques de tâcherons qu'il a retrouvées sur des pierres de construction datant des XIIe et XIIIe siècles, au château des ducs d'Alençon.

M. E. Saglio présente une cire remarquable qui vient d'être acquise par le musée de Cluny ; c'est le portrait authentique de Marguerite de Navarre, sœur de François Ier.

M. J. Destrée rend compte des observations qui lui ont été suggérées par ses visites aux sections d'art rétrospectif de l'Exposition universelle ; il appelle l'attention sur les gravures niellées et les tapisseries d'origine flamande qu'il lui a été donné d'examiner.

Séance du 18 juillet. — M. de la Tour présente à la Société une magnifique intaille sur cristal de roche appartenant au cabinet des médailles, qui représente Alexandre de Médicis et dont il attribue le travail au graveur Domenico di Polo.

M. H. Stein fait une communication sur l'origine probablement française et normande de Guy d'Arezzo, le célèbre musicien du moyen âge qui inventa le plain-chant.

M. Héron de Villefosse présente des photographies de diverses antiquités envoyées de Narbonne par M. Baron.

Séance du 25 juillet. — M. H. de la Tour communique la photographie d'un camée provenant des collections Arundel et Marborough, actuellement possédé par M. Newton Robinson ; il représente Antoine Perrenot de Granvelle et est l'œuvre de Leone Leoni, célèbre sculpteur et graveur de l'époque de Charles-Quint.

M. H. Omont appelle l'attention sur une collection de lettres de l'antiquaire Fauvel écrites en Grèce et données récemment à la Bibliothèque Nationale.

Académie des Inscriptions et Belles-Lettres. — *Séance du 11 mai 1900.* — M. Paul Gauckler, directeur des antiquités et des fouilles de la Tunisie, présente à l'Académie une collection de bijoux d'or massif rehaussés de gemmes: colliers, pendants d'oreilles, bagues et bracelets, etc., choisis parmi les plus remarquables de ceux qu'il a découverts depuis un an dans la nécropole punique de Dermech, à Carthage. La plupart de ces joyaux sont en excellent état de conservation. Tous sont d'une délicatesse de travail, d'une élégance et d'un fini remarquables.

Ces objets précieux, qui ont figuré à l'Exposition Universelle dans le pavillon de la section tunisienne, représentent la série des types caractéristiques de l'orfévrerie carthaginoise du VIIIe au XIe siècle avant notre ère, tels qu'on les rencontre dans toutes les nécropoles phéniciennes du bassin occidental de la Méditerranée.

Séance du 18 mai. — M. de Mély fait connaître à l'Académie l'état de la tour de Babel en 355 après Jésus-Christ. Dans un manuscrit grec inconnu, qu'il vient de publier pour l'Académie des sciences, on trouve en effet la description d'un temple chaldéen, qu'Harpocration a visité et mensuré très exactement après en avoir déterminé la position géographique. Son identité avec Birs-Nemroud, la tour de la confusion des langues ou tour de Babel, est, dit-il, indiscutable et c'est le seul document aussi important qui nous soit parvenu du monument le plus ancien des civilisations humaines. Elle avait été restaurée au VIe siècle avant Jésus-Christ par Nabuchodonosor, qui nous apprend dans son inscription qu'elle avait été élevée quarante-deux générations avant lui. Grâce à Harpocration, nous savons maintenant qu'au IVe siècle après Jésus-Christ on y célébrait encore le culte ; elle fut abandonnée avant 380.

Elle était distante de 94 kilomètres de Ctésiphon, au Sud de Babylone ; elle se composait d'un soubassement très large de 184 mètres de côté, qui avait 75 pieds de hauteur. Au milieu s'élevait une tour carrée formée de six degrés superposés, ayant chacun 28 pieds de hauteur ; ils étaient surmontés d'un petit sanctuaire, ayant 15 pieds de hauteur. Ces sept étages avaient 67 mètres d'élévation. Le premier degré avait, au niveau de la plate-forme, 43 mètres de côté. On montait au sanctuaire par 365 marches extérieures, dont 305 étaient d'argent et 60 d'or ; ce nombre représentait les 365 jours de l'année ; divisés par les sept étages, correspondant aux sept jours de la semaine, ils donnaient les cinquante-deux semaines de l'année.

Séance du 25 mai. — M. Héron de Villefosse annonce à l'Académie que le célèbre « *trésor de Pétrossa* », appartenant au musée de Bucharest, est déposé au musée du Louvre, comme nous le disons plus haut, pour toute la durée de l'Exposition.

Il raconte les nombreuses vicissitudes (vols répétés, incendies) de ces merveilles de l'art barbare (peut-être de l'art des Goths) qui ont été trouvées en 1837 par des paysans travaillant dans une carrière et qui ont déjà figuré à l'Exposition universelle de 1867.

Séance du 5 juin. — *Prix.* — La Commission du concours des antiquités nationales décerne des récompenses, parmi lesquelles nous citons les suivantes, qui concernent particulièrement l'histoire de l'art :

1re médaille (1,500 fr.) : M. C. Enlart, pour son travail : *L'art gothique et la Renaissance en Chypre ;*

2e médaille (1,000 fr.) : M. Léon Le Grand, *Les maisons-Dieu et léproseries du diocèse de Paris ;*

3e médaille (500 fr.) : M. Paul Le Crecheux, *Essai historique sur l'hôtel-Dieu de Coutances.*

Mentions à M. l'abbé Haigneré et à M. l'abbé Bled : *Les chartes de Saint-Bertin ;*

M. J. Denais, *Monographie de la cathédrale d'Angers ;*

Capitaine E. Espérandieu, *Inscription antique du musée Calvet d'Avignon.*

Séance du 29 juin. — M. Ph. Berger communique à l'Académie un nouveau rasoir portant une inscription punique, qui lui a été envoyé par le P. Delattre.

Cette petite inscription porte le nom du défunt, suivi d'une formule pieuse invoquant sur lui la protection d'Astarté. M. Berger insiste sur le grand service rendu à la science par M. le marquis d'Anselme qui, par ses soins minutieux, a réussi à mettre au jour ces figures symboliques et les inscriptions non moins curieuses qui les recouvrent.

Séance du 6 juillet. — M. Babelon communique une note de M. A. Degrand, consul de France à Philippopoli (Bulgarie), signalant la découverte, non loin de cette ville, d'une statue de marbre du « cavalier thrace », personnage héroïque que l'on rencontre figuré sur de nombreuses stèles funéraires et sur les monnaies antiques du pays.

M. Babelon fait observer que ce type, soit monétaire, soit sculptural, se rapporte au culte des ancêtres, fort en honneur chez les Thraces.

Séance de 13 juillet. — *Fouilles de Tunisie.* — Mgr Duchesne, directeur de l'école française de Rome, rend compte à l'Académie des travaux de M. Homo, membre de cette école, qui a continué cette année les fouilles qu'il avait commencées l'an dernier à Dougga (Tunisie).

M. Homo a dégagé les faces ouest, sud et nord du Capitole de cette localité, mis à découvert les places qui le précédaient, la colonnade qui l'entourait et un exèdre à colonnes qui lui faisait face. Autour de ce groupe monumental, il a mis au jour diverses esplanades étagées les unes au-dessus des autres, qui, par leur réunion, devaient former le forum de l'antique Tugga. Des inscriptions, mentionnant le *macellum*, les termes et les rostres, ont été retrouvées avec quelques fragments d'architecture, une statue de marbre et une statuette de bronze représentant un satyre, d'un travail assez fin.

Découverte à Rome. — Mgr Duchesne présente ensuite une planche chromolithographique desti-

née au prochain fascicule des *Mélanges de l'École.* On y voit figuré un personnage en costume antique, tunique et pallium, devant un livre ouvert sur un pupitre. C'est saint Augustin, caractérisé par le distique latin suivant, qui se lit au-dessous :

Diversi diversa Patres, sed hic omnia dixit
Romano eloquio mystica sensa tonans.

L'édifice où se voit cette peinture se trouvait dans la chapelle dite *Sancta Sanctorum*, au palais de Latran. C'était, sans doute, une des salles de la bibliothèque.

Si cette conjecture était admise, on aurait déterminé l'emplacement du *scrinium sanctum*, c'est-à-dire de la chancellerie, des archives et de la bibliothèque du Saint-Siège dans le haut moyen âge.

Cette peinture a été découverte par M. Lauer, membre de l'école de Rome, au cours de fouilles entreprises par lui dans ce qui reste de l'antique palais de Latran. D'autres peintures ornaient le portique en avant de la bibliothèque. On y remarque une curieuse représentation de la mort de saint Jean l'Évangéliste et du célèbre prodige de la manne qui s'observait, dit-on, à son tombeau.

Séance du 27 juillet. — M. Maspero, directeur du service des antiquités d'Égypte, donne lecture d'un rapport sommaire sur les travaux qu'il a exécutés au cours de cette année.

Les recherches ont visé surtout deux localités: Sakkarah et Thèbes. M. Maspero a repris à Sakkarah les fouilles au point où il les avait laissées en 1886.

« Les Pyramides, dit-il, se composent de la pyramide, d'une enceinte dallée et murée, sur laquelle s'élevait à l'Est la chapelle du mort et où étaient creusés des souterrains pour les membres secondaires de la famille du défunt. »

Cette fois, il a achevé l'ouverture des Pyramides, qu'il avait déjà commencée, en pénétrant dans la pyramide de Zaouiet-el-Aryâm, qui, jusqu'à présent, n'avait pas été ouverte. Ce monument ne contenait rien de remarquable. Il s'est ensuite attaché à déblayer l'enceinte des autres pyramides et s'est attaqué à celle d'Ounas. Pendant les travaux, qui étaient dirigés par M. Barsanti et qui ont duré de fin novembre à fin mai, on a retrouvé la chapelle qui, malheureusement, était en ruines, les souterrains dont l'exploration n'a pu être terminée, et un certain nombre de monuments vierges, entre autres un mastaba de la sixième dynastie, trois tombes de l'époque persane, dont la dernière renfermait un trésor réel, consistant en des bijoux d'une finesse admirable. Dans le voisinage de cette pyramide existent d'autres tombeaux qu'on ouvrira l'an prochain.

A Thèbes, M. Maspero a essayé de consolider et de préserver les monuments et les tombeaux, surtout le « Ramesseum ».

Il a été aidé puissamment dans sa tâche par le nouvel inspecteur, M. Carter. Mais l'effort de la campagne, dont le rapport sera publié dans les *Annales du service des antiquités d'Égypte*, a porté principalement sur Karnak. A ce sujet, M. Maspero insiste sur l'activité déployée par M. Legrain, auquel avait été confié le déblaiement des seize colonnes écroulées le 3 octobre dernier. Ce travail, que M. Legrain a mené avec une activité et une intelligence remarquables, pourra être fini l'an prochain.

Vers fin janvier dernier s'est présenté un danger nouveau. Le pylône menaçait de s'écrouler. M. Legrain en prépara l'étayage et la réparation, ce qui fut exécuté, du 20 avril au 20 mai, par M. Ehrlich, ingénieur allemand. Aujourd'hui, l'opération est achevée, et il est à espérer que tout résistera jusqu'au moment où l'on pourra en entreprendre la reconstruction. Cependant, il existe encore un danger sérieux et il serait possible qu'on eût à enregistrer un nouveau désastre au mois d'octobre prochain, au retrait de l'inondation.

Séance du 31 août. — M. Collignon présente une couronne funéraire en or, don fait au musée du Louvre par M. Paul Gaudin. Cette couronne provient d'Érythrée (Asie Mineure), et se compose d'un cercle de cuivre recouvert d'or, auquel sont fixées des feuilles d'olivier découpées dans une mince lame d'or. Par sa simplicité élégante elle rappelle plutôt les couronnes de banquet figurées sur les vases peints que la couronne funéraire de la grande Grèce et de la Crimée.

M. Homolle communique et commente une inscription d'Angora, dont il doit la copie à M. Pons, consul de France en cette ville ; de plus, ce monument, qui a été recouvert presque immédiatement après avoir été trouvé, a été sauvé par le zèle de notre consul.

Cette inscription, qui compte plus de trente lignes et qui date des premières années du second siècle de notre ère, était gravée sur le socle d'une statue élevée à Claudius Severus, descendant du roi Dejoteros, du tétrarque de Galatie appelé Amyntas, apparenté à de nombreuses familles consulaires et sénatoriales.

Ce Claudius Severus s'était distingué par ses générosités envers la ville d'Ancyre, où il avait exercé les plus hautes fonctions civiles et religieuses et avait secondé de tout son pouvoir les troupes en marche contre les Parthes dans l'expédition de Trajan en 115-116.

M. Babelon présente à l'Académie les photographies d'un beau vase antique en argent, appartenant à M. Walters, de Baltimore.

Ce vase a été trouvé, en 1897, à Crémasté, près de Cyzique, en Asie Mineure, en même temps qu'une statuette en calcédoine qui fait partie de la collection de M. le baron de Rotschild. Sur le pourtour du gobelet d'argent on voit en relief Médée emportant, sur un char traîné par deux dragons, les cadavres de ses deux enfants qu'elle vient de tuer. C'est une reproduction de la Médée d'Euripide.

M. Léopold Delisle offre en hommage, de la part de l'auteur, M. le chanoine Ulysse Chevalier, correspondant de l'Académie, un volume intitulé *Étude critique sur l'origine du Saint Suaire de Lirey Chambéry-Turin.*

L'auteur avait communiqué un résumé de ce travail au dernier Congrès des Sociétés savantes,

tendant à démontrer la fausseté du Saint Suaire de Turin à l'aide des textes que M. le chanoine Ulysse Chevalier a joints à sa dissertation. On suit année par année, pour ainsi dire, les vicissitudes de cette relique depuis le jour où un doyen de la collégiale de Lirey la fit fabriquer frauduleusement dans un atelier champenois, au milieu du XIVe siècle, jusqu'à nos jours. Il en résulterait la fausseté des arguments qu'on a tirés d'une épreuve positive obtenue par la photographie. « Le mémoire de notre savant correspondant, dit M. Delisle en terminant, n'est pas simplement l'histoire d'une célèbre relique, dont la fausseté est établie d'une façon irrécusable, il se recommande encore par des considérations générales d'une haute portée sur la critique avec laquelle doit être traitée l'histoire des reliques, et notamment des reliques de la Passion. »

M. S. Reinach communique des extraits d'une lettre qu'il a reçue de M. Arthur Evans, qui exécute en ce moment des fouilles à Cnossos, en Crète. Ces fouilles, faites dans un palais de l'époque mycénienne, ont donné des résultats extraordinaires. On a découvert des fresques avec des figures de grandeur naturelle, une salle de bain luxueusement décorée et, chose particulièrement importante, toute une bibliothèque de tablettes en terre cuite, portant des inscriptions en caractères mycéniens, analogues à ceux des écritures de Chypre et de Lycie, mais différant complètement des hiéroglyphes égyptiens et des cunéiformes assyriens. La preuve est faite que l'écriture était usitée, dans le monde hellénique, cinq cents ans au moins avant Homère et antérieurement à l'époque où la tradition place la guerre de Troie. Il est aussi certain aujourd'hui que cette écriture primitive n'est pas un emprunt fait à l'Égypte ou à l'Assyrie, mais se rattache à un système graphique particulier auquel appartient également, suivant toute apparence, l'hiéroglyphisme hétéen.

H. Heuzey présente quelques observations sur l'emploi que les Chaldéens de la haute époque ont fait de la coquille dans leurs ouvrages d'art. Cette matière leur tenait lieu de l'ivoire, qu'ils ne paraissent pas avoir connu de bonne heure. C'est là un fait industriel d'une certaine importance historique.

Les artistes de la Chaldée utilisaient la convexité naturelle des grands coquillages pour découper des pièces courbes, dont ils composaient ensuite de véritables vases, avec des gravures au trait, souvent renforcées par un relief à peine sensible. En faisant reproduire six fois par le moulage deux pièces de ce genre, M. Heuzey a reconstitué deux gobelets en coquille gravés, dont l'un surtout remonte à une époque très reculée. La nacre fut employée plus tard que la coquille mate. M. de Sarzec a retrouvé un amas de grandes plumes de nacre mêlées à des plumes de pierre rouge et de pierre noire. Elles devaient former, par une sorte de mosaïque, de grands oiseaux, éployés sur les murailles des édifices, autre résultat tout à fait inattendu dans l'histoire de l'ancienne technique chaldéenne.

M. Heuzey est heureux d'annoncer, en terminant, que M. de Sarzec, reparti pour sa onzième campagne de fouilles, signale, parmi ses nouvelles découvertes, deux têtes de statues, dont l'une à turban, une stèle archaïque, un vase intact au nom du roi Naram-Sin et tout un nouveau dépôt considérable de tablettes à inscriptions cunéiformes.

M. Collignon communique le résultat des recherches faites par M. Gaudin à Yortan, dans la région de Pergame, où se trouvent les vestiges d'une ancienne nécropole. Le mobilier funéraire comprend des objets analogues à ceux qui ont été trouvés par Schliemann à Hissarlik, dans les couches prémycéniennes. Ce sont des poteries en terre noire lustrée, décorées d'ornements incisés, des objets de métal, aiguilles, bracelets, en petites quantités, de grossières idoles de marbre semblables à celles qu'on a recueillies en Troade et dans les tombes primitives des Cyclades. M. Collignon fait ressortir l'intérêt de ces découvertes, qui attestent que la même civilisation a prévalu en Troade et en Mysie. Les trouvailles de Yortan constituent comme un jalon intermédiaire entre la civilisation troyenne et celle dont on a retrouvé les traces en Phrygie, à Bos-Euyuk et dans les plus anciennes nécropoles de Chypre.

Congrès archéologique de Chartres. — La mort regrettée de son Directeur, le comte Arthur de Marsy, n'a pas empêché la Société française d'archéologie d'accomplir son pèlerinage annuel et de tenir la 67e session des Congrès archéologiques de France, qui s'est ouvert à Chartres, le 27 juin 1900, sous la présidence de M. A. Héron de Villefosse. M. Merlet, archiviste départemental, a inauguré les travaux par un mémoire sur les origines de la cathédrale de Chartres et notamment sur la crypte et le puits dit des Saints-Forts.

Les congressistes se sont rendus ensuite à la mairie, intéressante construction en briques et pierres du commencement du XVIIe siècle, qui contient en outre le musée et la Bibliothèque municipale. On y voit de superbes tapisseries de la suite dite des *Chasses de Maximilien*, d'après des cartons de Van Orley.

Le musée archéologique possède une superbe croix de cimetière en pierre sculptée du XIVe siècle, une intéressante crosse d'évêque du XIIIe siècle, un grand verre, probablement du XIVe siècle, orné d'inscriptions en caractères couphiques, dit *Verre de Charlemagne*, un émail

de N. Laudin représentant sainte Foy, enfin cinq pièces de tapisseries de Bruxelles (1), fort belles, encadrées dans d'intéressantes bordures, qui paraissent être de l'Histoire de Moïse. La Bibliothèque est très riche, et décorée de boiseries finement sculptées du XVIIe siècle; parmi ses raretés citons, entre autres, un manuscrit du XIe siècle, un incunable chartrain de 1482 et une reliure composée de deux superbes plaques d'émail.

A la séance du soir, M. l'abbé Sainsot lit un mémoire spirituel sur l'état des études archéologiques depuis cinquante ans. On entend ensuite M. Maugars sur les aqueducs de Maintenon, puis M. Mayeux sur la question si controversée de la façade occidentale de la cathédrale de Chartres; ce dernier mémoire, très intéressant, est appuyé de projections photographiques. M. Lefèvre-Pontalis, qui préside la séance, fait ressortir avec lucidité les points les plus importants du mémoire de M. Mayeux et ceux sur lesquels devra porter la discussion sur place.

Le 28 juin, les congressistes prennent la route de Maintenon. En chemin, ils visitent tout ce qui se présente à eux d'intéressant. C'est d'abord Josaphat, asile de vieillards, fondé par la famille d'Aligre, dont plusieurs statues tombales du XVIIe siècle, en marbre, ornent la chapelle moderne. Dans la cour d'entrée se voit un intéressant cloître du XVe siècle, rapporté de Coulon et appuyé au mur de clôture; sous ses arceaux élégants, ont été réunies quelques pierres tombales pour la plupart en mauvais état.

On s'arrête à l'église de Saint-Prest, qui possède un grand sarcophage attribué avec vraisemblance au VIe siècle, et une crypte fort ancienne que l'on croit du XIe siècle. Celle de Saint-Piat offre tout d'abord le tympan en bois sculpté de sa porte (XVIe siècle) avec une inscription illisible, les figures de saint Roch, de saint Sébastien, et, au milieu, de saint Piat. Le sarcophage qui contient ses reliques est une belle auge en marbre sculpté, du Ve siècle: des personnages sont rangés sous des arcades. Dans la nef, se voit une petite Vierge en bois, du XVIe siècle, vêtue d'un costume de l'époque et assise dans une *chaire* à baldaquin.

Entre Saint-Piat et Maintenon, on aperçoit plusieurs monuments mégalithiques. A Maintenon, visite du château et de son parc à la française, œuvre de Le Nôtre.

En quittant Maintenon, on fait halte à Gallardon; on visite d'abord l'église : portail du XIIe siècle, chœur du XIIIe avec un joli triforium; nef voûtée en bois orné de peintures; quelques tombes intéressantes. Dans le bourg se voit une curieuse maison du XVIe siècle, très ornementée. Dominant le pays, se dressent les restes du donjon nommé *l'épaule de Gallardon.*

A la séance du soir, le Dr Gillard s'occupe du château de Gallardon; après la lecture d'un mémoire de M. L. Régnier sur la cathédrale de Chartres, M. l'abbé Bouillet parle du livre des miracles de sainte Foy: le plus célèbre manuscrit de la bibliothèque de Chartres. Enfin M. l'abbé Sainsot présente une étude fort détaillée sur un bas-relief roman de Mervilliers.

Le 29 juin est consacré à la ville de Chartres. On commence la journée par une messe dite en l'église Saint-Aignan, pour le repos de l'âme du comte de Marsy. L'affluence des congressistes, qui tous ont tenu à y assister, prouve la sincérité des regrets laissés parmi eux.

L'église Saint-Aignan est du XVe siècle, avec un triforium daté de 1625 et quelques vitraux du XVIe siècle.

La belle église Saint-Père-en-Vallée, visitée ensuite, est des XIIe, XIIIe et XIVe siècles; elle possède deux trésors : ses émaux, uniques au monde, — et ses vitraux à grands personnages des XIIIe et XIVe siècles, dans le chœur et la nef; d'autres vitraux, à plus petits personnages, mais également du XIVe siècle, ornent le déambulatoire et les chapelles. Dans l'une de celles-ci, se voit un beau morceau de sculpture du commencement du XVIIe siècle, un buste de Vierge en marbre blanc, tenant la main stigmatisée d'un Christ mort, sans doute un fragment de *mise au tombeau*, peut-être originaire d'Italie. — Dans le quartier de cavalerie voisin, l'on voit les restes de l'ancienne abbaye, cloître, etc.; à noter un pilier auquel est attenant d'un seul bloc un pupitre en pierre.

Saint-André, transformé en magasin, est un beau vaisseau du XIIe siècle avec crypte de la même époque : vers le milieu du XIXe siècle, on voyait encore le chœur qui s'étendait sur un des bras de l'Eure par deux arches jetées par-dessus.

M. des Forts présente un remarquable mémoire sur Villebon, appuyé de superbes photographies. M. Guignard de Butteville lit une étude sur les origines du pays chartrain. Enfin, M. Jules Lair fait un récit plein d'esprit du siège de Chartres en 911.

Le samedi 30 juin, l'on visite Bonneval, petite ville encore entourée d'une partie de ses fortifications. L'église est un joli vaisseau du XIIIe siècle avec une coupole bâtie sur une succession de trompes; l'ancienne abbaye offre des restes importants des XIe et XIIe siècles, un cloître du

1. Ces tapisseries offrent la marque de cet atelier, un écusson et non un vase, et un monogramme, AMR, celui de Martin Reymbouts.

XVIIIe et un porche du XVe flanqué de deux tours rondes présentant cet appareil en damier si fréquent sur les bords de la Loire; seulement, ici, la brique habituelle est remplacée par du silex brun.

A Châteaudun déjeuner, visite du musée de la *Société dunoise*. Le château, qui appartient au duc de Luynes, est du plus grand intérêt, avec son donjon du milieu du XIIe siècle, merveilleusement conservé; sa Sainte-Chapelle construite de 1446 à 1465, contient une étrange peinture murale représentant le jugement dernier et de nombreuses statues; le corps même du château, du XVe et du XVIe siècle, offre dans certaines parties, et notamment dans les *loggias* du grand escalier, une dentelle de pierre.

L'église de la Madeleine est du XIIIe siècle, avec un portail sculpté et des arcatures aveugles, dans la nef, sans doute du XIIe; elle est voûtée en bois.

Le Congrès visite en détail la cathédrale de Chartres, dont nous ne redirons pas ici les merveilles.

L'église Saint-Martin-au-Val, *alias* Saint-Brice, visitée ensuite, est en majeure partie du XIe siècle, d'un plan très curieux, pourvue d'une crypte qui prend jour sur le déambulatoire; elle conserve plusieurs colonnes, ainsi que des sarcophages d'une époque certainement antérieure au Xe siècle, peut-être vers le VIe siècle. Cette église a été très soigneusement et intelligemment restaurée.

Le 2 juillet, le Congrès se rend à Étampes, visiter son donjon quadrilobé, dit *Tour de Cuinette* (première moitié du XIIe siècle); puis l'église Notre-Dame, d'un plan étrange : crypte curieuse, antérieure au XIe siècle, intéressants chapiteaux à sculptures grossières; portail monumental, orné de statues d'un style très semblable à celles du portail de la cathédrale de Chartres; beau lutrin en cuivre et une intéressante statue de Vierge en pierre, du XVe siècle, détachée d'un calvaire.

St-Basile est du XVIe siècle, avec un clocher du XIIIe.

Saint-Gilles est une église du XVe siècle, clocher du XIIIe; belle série de pierres tombales des XVIe et XVIIe siècles.

Le chœur de cette belle et intéressante église, à tour penchée, fut construit en 1160, les nefs en 1213; le tour du chœur se compose de grosses colonnes alternant avec de plus petites colonnes jumellées.

L'excursion du 3 juillet est la dernière. Elle a pour but le superbe château de Villebon. C'est un quadrilatère entièrement en briques et renfermant une cour carrée. Une petite partie est du XVe siècle; le reste est du XIVe avec des réfections du XVIIe. Il affecte la forme de la Bastille. De larges fossés pleins d'eau le séparent d'un beau parc à la française.

En rentrant à Chartres, les congressistes s'arrêtent à l'église Saint-Georges. Le portail, daté de 1546, présente un tympan très finement sculpté; on y voit les différentes scènes de la vie de saint Georges. Les principaux personnages de cette composition ont été reproduits aux sommets des pignons qui décorent le bas-côté ouest, savoir: sur l'un, les parents réunis sur une tour; sur le second, la princesse; sur le troisième, le dragon, et sur le quatrième, saint Georges. A l'intérieur, l'église n'a qu'une nef et un bas-côté dont chaque fenêtre est surmontée d'un pignon; on y remarque une statue équestre de saint Georges, peut-être de la fin du XVe siècle, des restes de vitraux du XVIe siècle, et un beau confessionnal en bois sculpté du XVIIe siècle.

A la réunion du soir, M. l'abbé Métais a la parole pour lire une étude sur la bénédiction de la première barbe; M. Denisart, sur l'ancien portail des Cordeliers; M. Quarré-Reybourbon, sur des voyageurs lillois ayant traversé le pays chartrain; M. L. Regnier, sur les parties hautes de la cathédrale de Chartres; M. l'abbé Brunet, sur un sceau circulaire de Tiron [1].

Congrès international de l'Art public. — Pendant les huit jours qu'ils se sont réunis, les délégués de tous pays ont abordé, au triple point de vue technique, historique et juridique, les questions multiples qui touchent à la conservation et au respect des monuments du passé, à la création de milieux d'art dont le pauvre aussi bien que le riche puissent profiter, au développement du culte du beau.

Dans la séance de clôture M. Marius Vachon, secrétaire général, a donné lecture d'un rapport très étendu, résumant les travaux des commissions et des sous-commissions.

Le programme du Congrès avait été sévèrement restreint à l'étude des questions visant ce que l'on peut définir : l'*esthétique des villes*. Les communications qui ont été faites, les vœux qui ont été émis se rapportent exclusivement à ce programme.

Le Congrès a demandé notamment :

1° Qu'il soit donné aux préfets, maires, curés, conseils de fabrique, fonctionnaires de tous ordres, des instructions très précises pour leur rappeler leur responsabilité morale et matérielle des œuvres d'art qui leur sont confiées ;

2° Que l'on rende aux places de Paris leur aspect primitif, notamment à la place des Victoires, pour laquelle il y a urgence ;

1. Résumé d'un compte-rendu de M. le comte Charles de Beaumont.

3° Que les municipalités soient armées pour prévenir l'apposition d'affiches vulgaires défigurant les édifices ;

4° Que toute latitude soit donnée aux architectes et propriétaires pour les saillies des façades et leur décoration ; que les maisons puissent être aussi élevées que la largeur de la rue le permet, en proportionnant leur élévation à cette largeur, ceci pour permettre de regagner en hauteur la place perdue en largeur, laquelle pourra être employée au grand profit de l'art ; d'autre part, la proportionnalité entre la largeur de la rue et la hauteur des maisons assurera la circulation de l'air ;

5° Que les décrets de voirie de 1882 et 1884 soient revisés (règlement visant les saillies), et que les municipalités étudient les voies et moyens de donner toute latitude en matière de saillies ;

6° Que, dans les quartiers neufs, les propriétaires soient obligés de bâtir en retraite de l'alignement et de garnir les espaces libres de parterres et de plantations ;

7° Que les municipalités établissent sur les places publiques des portiques ou abris artistiquement construits, destinés à être décorés d'œuvres d'art ou à en recevoir ; ce sera le *musée de la rue*. M. de Suzor, auteur de la proposition, estime qu'à la condition de renouveler assez fréquemment les objets exposés, ces musées originaux contribueront plus que tous autres à la formation du goût public. L'enfant se rendant à l'école, la femme allant au marché, l'homme à l'atelier, s'arrêteront fatalement devant ces vitrines, dont la vue fera naître et croître chez eux l'amour de ce qui est vraiment beau et artistique ;

8° Que des visites et promenades périodiques dans les musées pour les élèves des écoles soient organisées sous la direction de personnes compétentes, et que, dans les centres ne possédant pas les ressources nécessaires, il y soit suppléé par tous les moyens possibles ;

9° Que les édicules revêtent un caractère artistique ;

10° Que les règlements de voirie soient établis par des commissions mixtes composées de conseillers municipaux, de propriétaires et d'artistes, qu'elles ne copient pas leurs règlements les unes sur les autres, mais s'inspirent de la topographie des lieux.

11° Qu'il soit apporté la plus grande prudence dans la restauration des monuments du passé, que l'on procède à des travaux de consolidation et le moins possible à des restitutions parfois inutiles et trop souvent aventureuses ;

12° Que dans cette restauration, la plus grande attention soit apportée dans la recherche et à la conservation des parties d'architecture ou de sculpture ayant été jadis peints ou décorés ;

13° Que les matériaux employés dans les restaurations soient l'objet de sérieuses études ; que l'on expérimente leur résistance non seulement à la gelée, à l'écrasement, mais au point de vue des changements qu'apporteront à leur aspect le temps et les intempéries ; que ces études soient faites dans la localité même où ces matériaux seront employés.

14° Que, toutes les fois que des nécessités inéluctables entraîneront la démolition ou la restauration d'un monument du passé, il soit préalablement dressé un état exact des lieux, avec relevés et photographies à l'appui ; et que ces procès-verbaux soient déposés dans les archives ou dans la bibliothèque de la commune ;

15° Que les fragments d'architecture ou de peinture, provenant des travaux de restauration des monuments du passé, soient conservés dans l'édifice même, ou tout au moins que ces fragments soient abrités sous de légers auvents vitrés, ménagés à proximité de l'édifice. »

A l'exemple de ce qui a été fait si heureusement pour la cathédrale de Strasbourg, ces collections pourraient même constituer une sorte de musée spécial du monument contenant tous les documents, plans, dessins, tableaux, photographies, gravures, livres, etc., qui se rapportent à son histoire. Le Congrès a vivement conseillé la création de ces musées spéciaux. D'autre part, l'Allemagne et la Belgique ont, depuis longtemps, donné aussi l'exemple de la constitution d'inventaires illustrés de tous les édifices, fragments ou ruines d'édifices intéressant l'art et l'histoire.

Il reste à assurer, dans la mesure du possible, l'exécution des mesures préconisées. Ce sera la besogne d'une délégation permanente, dont le siège sera à Paris, et qui vivra jusqu'à ce que se soit définitivement constituée une « commission internationale de l'art public », dont l'action s'étendra sur toutes les commissions créées dans les divers états d'Europe et d'Amérique.

Une intéressante exposition d'Art public a complété le Congrès. Plusieurs villes de l'étranger et de France y avaient participé officiellement ; leurs envois importants constituaient une sorte de matérialisation des idées qui formaient le programme du Congrès.

Dans une série de maquettes de théâtre, la Ville de Paris montrait des vues ingénieusement comparatives de places et de quartiers d'aujourd'hui et d'autrefois, des panoramas des bois de Boulogne et de Vincennes, de ses parcs et jardins publics, et des peintures et des estampes du musée Carnavalet, racontant les métamorphoses de la capitale depuis trois siècles.

Les villes d'Utrecht, de Haarlem, d'Amsterdam et de Trèves avaient tiré de leurs bibliothèques municipales des dessins et des gravures en grand nombre, sur lesquels on pouvait suivre tous les travaux considérables, exécutés, avec le plus grand respect des œuvres des ancêtres, pour l'agrandissement et l'embellissement de ces cités. San Gimignano témoignait magnifiquement, par des photographies d'une rare beauté, le culte religieux de son municipe pour les monuments si pittoresques de ce petit coin délicieux de la Toscane.

Bordeaux, Rouen et Dijon avaient résumé, avec une méthode exemplaire, la physionomie caractéristique de tous leurs monuments, édifices, et constructions publiques et privées, aux diverses grandes époques de leur histoire artistique.

Congrès d'Art à l'Exposition universelle.— *Congrès de l'histoire de l'Art.* — Parmi les lectures faites au cours des deux dernières séances de ce Congrès, dont nous avons résumé les premières journées, nous citerons particulièrement un très intéressant travail de M. Émile Bartoux

sur le sculpteur Nicolas de Pise ; un autre de M. le chanoine Porée sur une statue de sainte Anne conservée à Verneuil et sur tout un groupe de sculpteurs normands du XVe siècle à l'atelier desquels cette œuvre semble devoir être rattachée ; — enfin, une notice de M. Venturi sur un tableau de M. Giorgione récemment acquis par la Galerie nationale de Rome.

La Commission du Vieux Paris a été avisée par son secrétaire, M. Lucien Lambeau, qu'elle allait entrer en possession d'une collection des plus précieuses. Il s'agit de morceaux d'architecture : colonnade, arcatures, balustrades et chapiteaux, provenant de l'ancienne chapelle de la Vierge de Saint-Germain-des-Prés, œuvre du célèbre Pierre de Montereau, l'architecte de la Sainte-Chapelle, et du portail sud de Notre-Dame de Paris. Ces vestiges d'une des plus belles œuvres de Pierre Montereau appartiennent à M. Michaux, entrepreneur de la Ville, et se trouvent dans un jardinet attenant à une maison qu'il possède rue de Furstenberg et qu'il va faire démolir. Ils seront réédifiés dans le square nord de Saint-Germain-des-Prés, rue de l'Abbaye.

La belle salle des Gardes du musée de Dijon, où sont les célèbres tombeaux des ducs de Bourgogne, vient d'être restaurée intégralement par la Commission des Monuments historiques sous la direction de MM. Charles Suisse et Louis Sauvageot.

Le Congrès des Sociétés savantes et la réunion des Sociétés des Beaux-Arts des Départements. — Ce Congrès s'est tenu du 5 au 9 juin à la Sorbonne pour les Sociétés savantes, et les mêmes jours à l'Ecole des Beaux-Arts pour les Sociétés des Beaux-Arts de province.

Voici l'indication sommaire des communications intéressantes pour nos lecteurs, qui ont été faites cette année aux réunions qui se sont tenues à l'École des Beaux-Arts.

M. Albert Jacquot (de Nancy) : *Essai de répertoire des artistes lorrains, les sculpteurs ;* cette lecture est la continuation d'une communication du même genre faite en 1899 sur les peintres lorrains.

M. l'abbé Porée (de Bourninville, Eure): *Étude sur un tableau triptyque de la cathédrale d'Évreux, œuvre d'un maître anonyme du XVIe siècle.* Ce triptyque représente *L'adoration des Mages* et doit être attribué à l'un de ces maîtres de la vieille école allemande et de celle des Pays-Bas que l'on désigne sous le nom de peintres de *La sainte Famille*, de *L'Assomption de la Vierge*, de *La mort de Marie.*

M. Armand Gasté (de Caen) *Étude historique et critique réfutant les descriptions erronées faites précédemment sur les tombeaux des Matignon à Thorigny-sur-Vire.*

M. G. Leroy (de Melun): *Description des fresques de l'église Saint-Sauveur à Melun*, fresques consistant en entrelacs et en bordures stylisées, émanant vraisemblablement d'artistes florentins fixés à Fontainebleau.

M. F. Mazerolle (de Dijon) donne des détails sur les travaux exécutés par le peintre ornemaniste peu connu Du Rif au couvent des Grands-Augustins à Paris vers 1733, travaux assez somptueux, comme tout ce qui se faisait dans ce couvent, et qui lui furent payés assez cher. Du Rif ne devait pas être alors sans mérite ni sans notoriété.

M. Jules Gauthier (Besançon) reconstitue l'iconographie de Nicolas et d'Antoine Perrenot de Granvelle, ces illustres Franc-Comtois, hommes d'État, qui vécurent entourés des peintres et sculpteurs les plus renommés de leur époque, comme Titien et Antonin Moore.

La séance du mercredi 6 juin a été présidée par M. Calmettes. Le président constate entre autres choses que les travaux des Sociétés des Beaux-Arts font revivre la gloire artistique de la France ancienne, et témoignent combien la vie provinciale et laborieuse fut jadis une saine et vigoureuse nourricière d'art. Il n'en est peut-être plus de même aujourd'hui, où les statues, comme le reste, lui arrivent de Paris, statues souvent trop hâtivement faites. Les écoles régionales d'autrefois s'y prenaient plus lentement, les productions y étaient plus réfléchies et partant plus parfaites. Aussi, était-ce aux sculpteurs bourguignons et tourangeaux, par exemple, et non aux artistes parisiens, que les nobles d'alors demandaient leurs tombeaux ; et beaucoup de ces tombeaux sont des chefs-d'œuvre ! Les meilleures mêmes des œuvres d'aujourd'hui sont incomplètes par suite de la trop grande rapidité avec laquelle elles ont été exécutées. Ces travaux nous montrent encore les artistes des anciennes provinces dans leur vie privée ; ce sont toujours d'honnêtes gens, un peu ignorants quelquefois, mais qui toujours connaissaient bien leur métier, parce qu'ils copiaient consciencieusement et longtemps les maîtres ; ce qu'on ne fait plus guère.

A ce propos, l'orateur regrette la disparition de la tradition en matière d'art et il formule ses plaintes en citant l'exemple suivant : « En traversant les salles du Louvre on en emporte un sentiment d'émotion supérieure ; mais il n'en est plus de même à l'Exposition universelle. Sous l'immense verrière du Grand Palais où, dit-il, se trouvent assemblées les meilleures productions de peinture et de sculpture contemporaine, on saisit vite les résultats de la comparaison. Là-bas,

entre les murs du Louvre, on a passé devant des générations d'harmonie ; ici, sous le vaste hall de fer, l'esprit qui cherche en vain une direction d'art se perd au milieu d'un chaos d'individualisme et n'aperçoit, parmi les milliers d'œuvres disparates, que cette tendance commune à toutes, le dédain du style et l'absence de grandeur. C'est que le style, par cela même qu'il est le résumé de tout ce qui concourt à rendre l'œuvre d'art plus belle et plus sereine, ne saurait être le produit d'une inspiration spontanée, d'un effort isolé, purement personnel ; il est la résultante du patient labeur des races qui, de maître en élèves, se transmettent le fond commun des grands principes. Comme toutes les forces vives de l'humanité, l'art est fait de travail antérieur et de discipline. Ceux qui l'ont aimé, ceux qui l'aiment encore, non pour le trafic à l'américaine dont il est devenu le triste objet, mais pour son passé glorieux et pour son avenir qu'on peut souhaiter moins incohérent et plus désintéressé, ceux qui l'aiment pour lui-même savent qu'il exige de ses fidèles non seulement l'esprit d'honneur et de sacrifice, mais le respect des doctrines essentielles éprouvées par l'usage, consacrées par le temps. »

M. Alfred Gabeau (d'Amboise) complète son étude sur les œuvres d'art de l'ancienne abbaye de Fontaines-les-Blanches, dont nous avons déjà parlé ; cette fois, il est question des peintures.

MM. Herluison et Leroy (d'Orléans) commencent un travail sur l'histoire des dessinateurs de jardins.

M. Léon Pancouard révèle les noms des fondeurs des vieilles cloches de l'arrondissement de Montreuil-sur-Mer.

M. Quarré-Reybourbon (de Lille) a relevé et catalogué les plaques de foyer lilloises au point de vue artistique et historique. Nombre de ces plaques portent des dates qui rappellent des événements de la ville de Lille auxquels elles se rattachent. Après les avoir décrites dans leur ornementation et rappelé leur fabrication M. Quarré-Reybourbon cite ce fait curieux, très caractéristique de son époque. Pendant la Révolution, un décret du 18 octobre 1793 ordonna de retourner toutes les plaques de cheminées qui portaient des signes de féodalité. Un sieur L.-T. Lambert écrivit même à ce sujet un vaudeville représenté le 19 nivôse an II (18 janvier 1794), intitulé : *La plaque retournée*, et qui eut un certain succès.

M. l'abbé Bouillet (Paris) a retracé l'histoire des galeries du château de la Muette dont les tableaux ont été dispersés en 1832, et dont il a, pour une certaine partie, retrouvé la trace. Ce travail sera continué ; avis à ceux qui pourraient fournir à son auteur des renseignements.

M. Charles Braquehave (de Bordeaux) poursuit la communication de son précédent travail sur les peintres de l'hôtel de ville de Bordeaux et, notamment, sur Nicolas Le Roy, de Bazemont, peintre de portraits, et décorateur pour les entrées somptueuses qui eurent lieu, à Bordeaux, au siècle dernier.

M. Veuclin (de Mesnil-sur-l'Estrée) lit trois notices sur deux chefs-d'œuvre de Gotteaux et autres peintres verriers de Dreux.

M. Charles de Grandmaison (Tours), étude sur un projet de restauration des autels de Saint-Martin, de Tours 1780-1789 ; restauration qui n'a pas eu lieu, ce qui, paraît-il, n'est pas regrettable.

M. Léon Charvet (Lyon), mémoire sur Sébastien Serlio, à Fontainebleau, établissant la part qui revient à cet artiste dans la décoration du palais de cette ville.

Le séance du 7 juin a été présidée par M. Poirée. M. Poirée, tout en rendant hommage aux nombreux et beaux travaux des Sociétés des beaux-arts des départements, regrette que jusqu'ici on n'y ait pas fait à l'étude de l'histoire de la musique toute la place qu'elle mérite. L'orateur indique rapidement ce qu'il y aurait à faire pour retracer avec la bibliographie de certains grands musiciens connus, l'histoire de la musique en province des conservatoires et des théâtres où se sont tentés des essais de décentralisation artistique de plus en plus fréquents, et les différentes phases qu'a traversées la musique en France au Moyen Age, pendant la Renaissance et les autres époques qui suivirent. Ces études, que recommande M. Poirée, commencent à se faire et il en a été envoyé plusieurs au présent Congrès.

M. Alfred Gabeau (de Blois) lit un mémoire sur la Pagode de Chanteloup et le tombeau du duc de Choiseul, laquelle pagode, une des curiosités de la Touraine, est menacée de disparaître.

De M. Henri Jadart (Paris), lecture sur les dessins de Jacques Cellier, artiste rémois ; dessins qui sont en grande partie des œuvres de calligraphie.

M. Félix Pasquier (de Toulouse) entretient l'assemblée des tapisseries toulousaines à l'époque de la Renaissance. Il résulte des documents puisés dans les études notariales du pays, que la fabrique des tapisseries remonte très loin en France. M. Pasquier réclame la centralisation des minutes notariales dans les chefs-lieux des départements, et aussi selon les circonstances, dans les villes importantes qui ne sont pas chefs-lieux.

M. Camille Leymarie (correspondant de Li-

moges) fait connaître une monographie du musée de Limoges et de Dubouché, son fondateur.

M. Delignières (d'Abbeville) fait une communication sur le Ciboire en argent de l'hospice de Saint-Valery-sur-Somme ; orfévrerie offerte en 1613 par une des religieuses dominicaines de cet hospice, Madeleine Mauger, portant comme ornements des sujets empruntés à l'histoire du fondateur de l'Ordre des frères prêcheurs. M. Delignières donne également des renseignements sur un grand Fauconnier du XVIe siècle à Saint-Vulfrand, sculpture des plus curieuses représentant saint Eustache et ses fils sous le riche costume de fauconniers de la cour de France.

M. Couard (Versailles), étude sur les Présents royaux faits aux XVIIe et XVIIIe siècles à la chapelle de Sainte-Gemme (Seine-et-Oise). Intéressants détails sur des œuvres de broderie et ornements sacerdotaux d'une grande richesse exécutés à la demande de hauts dignitaires du royaume.

M. Louis de Grandmaison (Tours) lit un travail sur divers artistes membres de l'Ordre de Saint-Michel, réunion de brevets donnant des renseignements utiles sur ceux qui les ont obtenus.

M. Maurice Heisault (Valenciennes). Étude sur les Fior, sculpteurs ornemanistes de Valenciennes. Curieux procès à propos des difficultés soulevées entre des corporations diverses, et pouvant intéresser l'histoire de l'art provincial au XVIIIe siècle.

Cette séance s'est terminée par la lecture qu'a faite M. Jules Mommeja sur les Armoiries de la ville d'Agen. Cette étude d'héraldique artistique est un indice de ce qui peut être essayé, avec profit, sur les armoiries des villes ou corporations. L'art héraldique, il est vrai, observera-t-on, n'est pas une branche maîtresse à laquelle se soient attachées de grands artistes, mais les décorateurs, les hommes de second plan, ont parfois excellé dans le travail des blasons.

Séance de 8 juin. — Par M. Léon Giron (du Puy), suite de son histoire des peintures murales de la Haute-Loire ; notamment celle d'un Saint-Michel de Notre-Dame-du-Puy, figure de grandes proportions datant du XIe siècle et qui porte la trace d'influences byzantines.

Par M. Pierre Parrocel (de Marseille). Monuments funèbres de la Chapelle de l'Hôtel-Dieu de Carpentras, principalement le tombeau d'Inguimbert, prélat qui fut, au XVIIIe siècle, l'un des grands bienfaiteurs de Carpentras.

Par M. l'abbé Pottier (de Montauban), sur les Reliquaires de la Maison professe des Jésuites de Paris. Ces pièces d'orfévrerie ont été données par un poète du pays.

Par M. l'abbé Requin (d'Avignon), qui fait la généalogie des Clérissy, les célèbres faïenciers de Moustiers.

L'ordre du jour étant épuisé, M. Henri Jouin lit son rapport général qui est une étude complète des travaux qui ont été lus pendant la durée de cette vingt-quatrième session : « M. Jouin examine chaque mémoire, et rattache par des liaisons heureuses les différentes études dont il rend compte. Il caractérise l'ensemble des travaux de 1900, et après avoir trouvé, pour chacun des auteurs qui ont été soumis aux honneurs de la lecture un mot d'éloge, il reporte ses félicitations sur les Sociétés des Beaux-Arts et sur l'institution des Congrès annuels [1]. »

La Société de l'histoire de Normandie. — Cette société a tenu son assemblée générale annuelle, sous la présidence de M. Ch. de Beaurepaire. Les rapports sur les travaux et les comptes de la Société, et des notices biographiques sur MM. Félix, Lormier et Legrelle, ont été lus par MM. de Beaurepaire et A. Héron. Elle a réélu les membres sortants de son Conseil d'administration. Enfin, distribution a été faite d'une publication nouvelle : *Deux chroniques de Rouen*, des origines à 1544, et de 1559 à 1569, publiées par M. A. Héron d'après deux manuscrits de la Bibliothèque nationale; et l'annonce a été faite de la prochaine distribution de deux autres volumes la *Correspondance politique et administrative de Miromesnil* (tome II), par M. L. Verdier, et le *Rôle du bailliage de Caen de 1552*, par M. E. Travers.

La Société archéologique de Toulouse. — Cette Société a repris ses conférences promenades à travers les monuments de la ville qui furent accueillies avec une grande faveur, il y a déjà quelques années. Les entretiens avec projections offerts pendant l'hiver sont très écoutés par le public empressé qui accourt à tous les appels d'intelligence et d'art, mais la vue du monument lui-même est plus attachante comme plus instructive.

Toutefois, l'attirance universelle vers Paris a limité à cinq, ce printemps, ces visites qu'ont accompagnées deux cents curieux ou curieuses d'histoire locale et d'art monumental.

M. Saint-Raymond a exposé l'œuvre des peintres toulousains dans la grande salle du musée qui leur est réservée; M. de Lahondès,

1. D'après le *Journal des Arts*.

l'histoire de la description de la basilique Saint-Sernin dans une salle des tours de façade et dans les galeries supérieures ; M. l'abbé Auriol, celles de l'église Saint-Pierre-des-Cuisines et de l'église Saint-Pierre, paroisse actuelle, ancienne église des Chartreux; M. Cartailhac, la série des antiquités gauloises, dans la salle du musée Saint-Raymond, où elles sont réunies; enfin, M. Graillot, ancien élève de l'école de Rome, l'examen et l'étude des marbres antiques du musée des Augustins et particulièrement de ceux qui ont été découverts à Martres.

La Société archéologique de la Touraine. — Cette Société s'est occupée de l'étude des anciens remparts de Tours. M. Fage y a exposé les doléances du clergé de Tournai aux États-Généraux de 1789. M. J.-B. Lemoyne a fait un exposé des richesses des musées de Tours. MM. l'abbé L. Bossebœuf et L. Coudray-Montpenser ont étudié les monuments historiques de la région et M. Gabeau l'Ordre de Saint-Hubert de Tournai. M. L. Boussez a publié une notice sur le Prieuré de St-Genert à Perrusson. Enfin un anonyme publie dans les mémoires une notice sur la collégiale de Saint-Martin à la fin du XVIIIe siècle.

La Société des archives historiques du Maine. — Il vient de se constituer au Mans une *Société des Archives historiques du Maine*, dont l'objectif est l'impression des textes les plus importants relatifs à l'histoire des territoires qui autrefois ont constitué la province du Maine et de ceux qui, aujourd'hui, forment les départements de la Sarthe et de la Mayenne.

La jeune Société a la bonne fortune de posséder une revue périodique déjà pleine d'autorité, dont les nombreux abonnés ont été la pépinière de ses membres et qui, à partir du tome VIII, se rédige sous sa direction : *La Province du Maine*.

La Société des amis des sciences et arts de Rochechouart. — Signalons dans le Bulletin de cette société, t. IX (1899), n° 4 : le compte-rendu de l'excursion de la Société à Padirac et à Rocamadour, par M. A. Pouyaud, les travaux suivants : de M. A. Masfrand, *Le souterrain-refuge de Sansac* (Charente), — du Dr Marquet, *La vie communale à Rochechouart*, — documents relatifs notamment au clocher (1717), — de M. A. Précigou, *Description de quelques monnaies royales du XVIe siècle*, — de M. J. Mallat, *Recherches sur Rochechouart*, — de M. A. Masfrand, *Les haches en bronze*, trouvées en Charente, — de M. Marnet, *La sculpture en Égypte*.

La Société des antiquaires de Picardie. — Le Bulletin de 1899, 2e et 3e trim., contient un discours de M. Léon Le Dieu sur les fiefs dans le bailliage d'Amiens suivant la coutume générale de 1507; — une étude de M. Am. de Francqueville, *Encensoir de Guyencourt-Estrée*; — un compte-rendu, par M. Ch. Codevelle, d'une *Excursion archéologique à Rouen* ; — une note, de feu le Cte de Marsy, *Les voyages d'un Lillois en Picardie*, — de M. Am. de Francqueville, *Note sur une garde d'épée trouvée à Thezy* (Somme).

La Société éduenne. — On trouve dans les mémoires de cette Société, nouv. série, t. XXVII, 1899 : M. J.-G. Bulliot, *Supplément aux fouilles de Beuvray*. — M. Fyot, *Monay. Son château et ses seigneurs*. — M. H. Graillot, *Traité des objets d'archéologie chrétienne trouvés à Autun*. — MM. Bulliot, Arthur de Gravillon, *Sculpteur lyonnais*. — M. J. Déchelette, *Inventaire général des monnaies antiques recueillies au mont Beuvray*. — M. Bulliot, *Les observations sur les bas-reliefs de Mavilly*.

La Société nationale d'agriculture, sciences et arts d'Angers (ancienne Académie d'Angers). — *Mémoires*, t. II, 1899 : M. l'abbé Rondeau, *Note sur la première pierre de l'ancienne église Notre-Dame d'Angers*. — M. H. Dumas, *Recherches sur les sépultures faites dans l'église paroissiale de Seurdres aux XVIIe et XVIIIe siècles*. — M. Du Brossay, *La destruction du château de Château-Gontier*. — M. L. de Farcy, *Découverte à la cathédrale d'Angers, du tombeau de l'évêque Hardouin de Bueil; sa crosse et celle d'Ulger*. — M. l'abbé Houdebine, *La Haie-aux-Bons-Hommes-les-Angers ; notice historique et description archéologique*. — M. l'abbé Urseau, *Ancienne Académie d'Angers; les dernières rentrées publiques avant la Révolution*. — M. Joseph Denais, *Monographie de la cathédrale d'Angers*. Comme on le voit les archéologues angevins s'attachent avec une prédilection toute filiale à l'étude de leur belle cathédrale.

Commission du vieux Paris. — La Commission du vieux Paris a repris ses séances.

M. Selmersheim a lu une étude sur le réfectoire des Bernardins. L'éminent architecte a fait adopter un vœu tendant à la création d'un musée lapidaire à la place de la caserne des pompiers qui occupe l'ancien cloître.

M. Lambeau a lu une pittoresque et définitive étude sur les fontaines qui décorent le faubourg Saint-Martin, fontaines élevées par souscription publique et dont on conservera quatre spécimens en considération des souvenirs qui s'y rattachent.

M. Sellier a fait connaître qu'au cours des dernières fouilles, on a retrouvé rue du Marché-des-Blancs-Manteaux, les vestiges du mur d'enceinte de Philippe-Auguste, ce qui a son importance, car on arrive ainsi à identifier l'emplacement de la fameuse porte Barbette, qui a trouvé en M. Sellier un historien sûr et sagace.

M. Teysson a fait adopter un vœu pour la conservation des peintures qui décorent l'hôtel de Rohan (Imprimerie Nationale).

Grâce à la vigilance de la Commission du Vieux-Paris et au concours de l'administration préfectorale, les Archives du département de la Seine ont fait savoir à la Commission que, conformément à son vœu, les archives seront mises désormais à la disposition du public.

Enfin, l'administration a fait également savoir qu'en conformité du vœu émis par la Commission du Vieux-Paris, la statue de Desaix, le héros de Marengo, sera réédifiée sur la place Dauphine.

La Gilde de St-Bernulphe à Utrecht vient de publier en un beau volume in-4° de 133 pp. orné de 10 pl. en phototypie et d'un grand nombre de gravures dans le texte, le rapport sur ses travaux des années 1896, 97, 98 et 99.

On sait qu'à l'exemple de la Gilde belge de St-Luc, la Gilde hollandaise entreprend des excursions annuelles, où une bonne partie de ses membres vont, soit en Hollande, soit dans les pays voisins, étudier l'une ou l'autre contrée particulièrement intéressante au point de vue de l'art médiéval. Au cours des quatre années écoulées la Société a visité Bruges et Gand en Belgique ; Essen, Werden, Dortmund, Soest et Munster en Allemagne; Leyden, en Hollande, et enfin Trèves sur la Moselle et Echternach dans le grand-duché de Luxembourg.

Cette Association, animée d'un excellent esprit, dirigée par des prêtres savants et des hommes de foi, continue ses travaux et ses recherches suivant les principes qui ont présidé à sa fondation. Le rapport qu'elle vient de publier prouve qu'en Hollande son but est compris et ses travaux appréciés. La liste de ses membres, la plupart prêtres, témoigne d'un effectif très respectable.

Le président, Mgr G. W. van Heukelum et son secrétaire, M. le docteur Andreas Jansen, ne sont pas des inconnus pour les lecteurs de la *Revue de l'Art chrétien ;* le comité directeur est composé d'une phalange d'hommes de grand mérite, et il y a tout lieu d'espérer qu'avec de semblables éléments, la Gilde de St-Bernulphe continuera à progresser et à augmenter d'année en année, la bienfaisante influence qu'elle exerce déjà en Hollande.

Société archéologique de Tarn-et-Garonne. — Nous avons déjà entretenu nos lecteurs des excursions qu'avec tant de savoir-faire organise M. le chanoine Pottier pour la Société qu'il préside d'une manière remarquable. En 1898, il a mené ses membres dans l'Ouest de la France.

Les périodiques des Sociétés savantes ne sont pas précisément des journaux d'actualité ; mais si tard que viennent les récits de pareilles excursions, ils restent intéressants. Les confrères de M. Pottier sont des travailleurs, qui reviennent les mains pleines de leurs excursions. Celles-ci ne restent pas toujours contenues dans les limites de la patrie française ; elles ont eu pour but les Pays-Bas, l'Espagne et aujourd'hui il n'est question de rien moins que d'un voyage en Russie.

Société archéologique du Maine. — Nous avons pu constater l'utilité de cette Société, quand nous fîmes partie d'un groupe d'archéologues du Nord si fraternellement accueillis par ceux du Mans. Il nous est agréable de noter ses travaux.

M. Ricordeau vient de relever en dessin et plans l'intéressante lanterne des morts de Parigné-l'Évêque, remontant, selon ce confrère, au XVe siècle. Dans une note, M. Choppée rapproche les lanternes des morts des tours rondes d'Irlande et rappelle les travaux auxquels celles-ci ont donné lieu vers 1830. M. G. Fleury consacre une note accompagnée d'un dessin à une petite crypte existant sous le chœur de l'église de Saint-Longin, et qui a dû contenir le corps d'un saint Ermite.

Bibliographie.

L'ÉPOPÉE BYZANTINE A LA FIN DU DIXIÈME SIÈCLE (2me Partie). BASILE II, LE TUEUR DE BULGARES, par G. SCHLUMBERGER — Paris, Hachette, in-4°, 1900.

LORSQU'ON parcourt ces pages d'histoire aujourd'hui si remplies, qui naguère, suivant la forte expression du savant auteur, ne présentaient pourtant qu'un trou noir, on est frappé de la patience, du labeur, de l'érudition, des peines et des fatigues qu'elles ont dû coûter à M. S. C'est effectivement le IIIe volume d'une série dont nous avons ici analysé les deux premiers.

On se rappelle l'étonnement avec lequel fut accueilli, il y a dix ans, ce Nicéphore Phocas dont nul n'avait jamais songé à reconstituer la vie. Puis vint (1896) Jean Tzimiscès; et l'intérêt allait croissant; car ce n'était plus dès lors seulement un chapitre, mais toute une époque, et des plus curieuses et des plus inconnues de cette histoire ignorée de Byzance, qui occupa cependant pendant de longs siècles une place si prépondérante

David gardant les troupeaux, miniature byzantine du Xe siècle (Psautier de la Bibliothèque Nationale).

dans le monde. Et des trois basileis, ce Basile II, surnommé le Tueur de Bulgares, est assurément le plus intéressant: car ni sa politique, ni ses luttes avec les adversaires de l'Empire, auxquels il

fait face de tous côtés, en Asie, en Bulgarie, en Italie, pendant plus de quarante-neuf ans, n'ont laissé de traces dans les chroniques.

Son histoire, M. S. a donc dû la refaire à peu près de toutes pièces : les diverses phases de cette vie de guerrier, il a fallu les reconstituer d'après des lambeaux auxquels nul n'avait fait attention jusqu'alors. Seule, la *Chronique*

Mosaïque de Vatopedi (Mont Athos), XIe siècle.
(Fragment de l'Annonciation.)

Syrienne de Yahia, traduite par le bon V. de Rosen, lui a fourni les éléments à peu près complets des combats des soldats de Basile en Syrie, contre les troupes des Fatimites d'Égypte et celles de leurs vassaux

Aussi comprendra-t-on sans peine les lacunes qui se trouvent fatalement dans ces chapitres, pourtant si pleins de faits. On ignore même si le Basileus fut marié ! Mais cependant, voilà que grâce à M. S., nous connaissons, maintenant, dans ses grandes lignes, la deuxième partie de cette épopée byzantine, qui nous conduit jusqu'au 15 décembre 1025, date de la mort de Basile II.

Le récit reprend au cours de l'an 989, au mariage d'Anne, sœur de Basile II, avec le fameux Vladimir, prince des Russes ; c'est peut-être, dans la politique de Byzance,un des événements les plus importants. La conversion du peuple russe transforma immédiatement d'irréconciliables ennemis en appuis et soutiens de Byzance : elle explique également comment put s'effectuer,à travers cet Empire tout dernièrement

Icone de Vatopedi (Mont Athos), XIe siècle.
Mosaïque byzantine, cadre en argent doré.

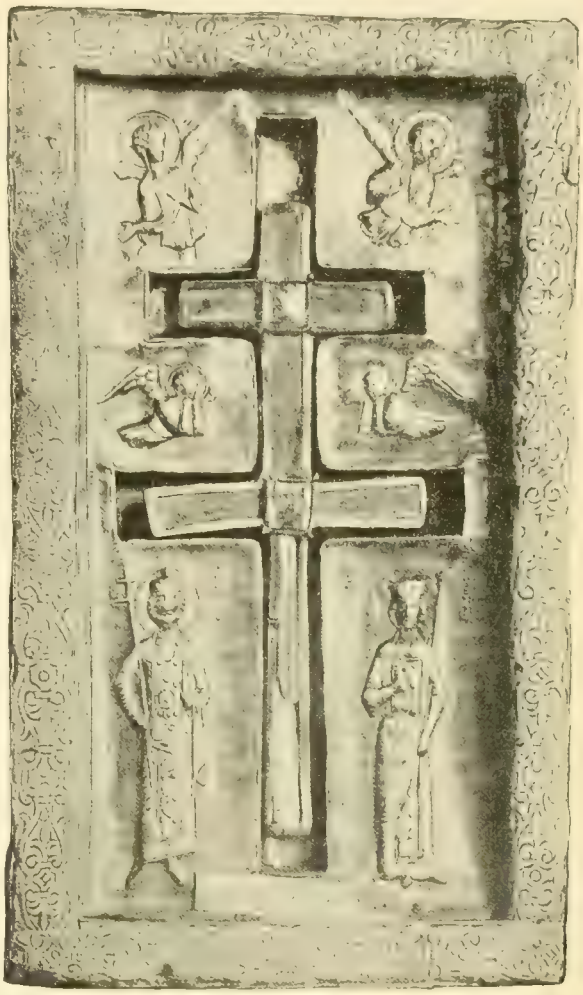
païen, le passage des Scandinaves chrétiens, au XIe siècle, et celui des Danois, en 1102, sous la conduite d'Erick-le-Bon, roi de Danemark, qui s'empressaient d'aller rejoindre, en Palestine, l'armée latine déjà proche de Jérusalem : et cet aide survient à point. Une longue pièce de vers d'un poète contemporain, Jean Géomètre, nous peint en effet l'état des esprits à Byzance, alors que Basile vient de monter sur le trône, et les calamités qui accablent l'Empire : il n'est pas jusqu'aux éléments qui ne semblent se réunir pour le réduire au dernier point, et le terrible tremblement de terre de 989, qui renverse une partie de Constantinople, détruit une foule

de localités dans la banlieue et les environs de Byzance, étendit ses ravages de la Laconie à l'Italie. Mais, on dirait qu'aussitôt l'Empire retrouve une fortune nouvelle. L'illustre architecte et sculpteur Tiridate relève Sainte-Sophie de ses ruines : elle en paraît plus belle : et la sinistre comète qui monte au ciel presqu'en même temps, ne laisse pas une terreur trop grande dans l'âme du peuple. Cependant, aucune époque ne vit plus de ces stylites, disciples ardents du fameux Syméon, qui semblent se réfugier sur des colonnes élevées pour fuir le siècle et ses tristesses.

Nous ne suivrons pas Basile dans ses expéditions chez les Bulgares, dans ses alternatives de succès et de revers en Syrie : nous nous arrêterons au contraire, un instant, à sa politique, qui eut sur l'art de l'Europe occidentale, une prépondérante influence. Non seulement à la réception des ambassadeurs étrangers on organisait des expositions publiques d'objets d'art, — M. S. nous rappelle en en reproduisant le texte, celle de 946 — mais les missions envoyées par le basileus, emportaient aux souverains auxquelles étaient adressées, ces précieuses orfévreries, ces ivoires délicats, ces mosaïques portatives, ces manuscrits exquis, dont le trésor des Empereurs était rempli. C'est ainsi probablement qu'à la suite de Théophanie, sœur de Basile et Constantin, femme d'Othon II, et régente de l'Empire d'Occident pendant la minorité de son fils Othon III, parvinrent en Allemagne ces riches objets d'art dont quelques-uns sont arrivés jusqu'à nous. Tout au moins, eurent-ils sur l'École allemande une influence telle, que son style et son économie s'en trouvèrent absolument transformés. La lutte de Grégoire V et de l'antipape Jean XVI, dont on sait la lamentable fin, l'intervention de saint Nil, se rattachent directement à la politique de Basile II, toujours préoccupé cependant de sa lutte contre les Bulgares : et je ne sais rien d'émouvant comme la prise de cet Ibatzès qu'Eustathios Daphnomelès vient, seul, saisir dans son palais au milieu des siens, l'audacieuse façon dont, entouré d'ennemis, il crève les yeux de son prisonnier et la terreur inspirée par cet acte d'audace à ceux qui profèrent contre lui des cris de mort telle, qu'ils le laissent emmener son captif et le conduire aux pieds du basileus.

Sous Basile II, commencent réellement les pèlerinages des Normands en Italie. M. S. explique les relations qui se nouent entre ceux qui élèvent en Normandie, le Mont St-Michel au péril de la mer et les moines du Mont Gargano : il nous montre les deux légendes de fondation, tellement identiques, qu'elles semblent inspirées l'une de l'autre ; et l'accord est encore plus intimement cimenté par le partage entre les deux abbayes, du rouge manteau, laissé par l'archange, aux religieux du Mont Gargano.

Mais nous arrivons à la fin du règne de Basile II. Un mal subit va l'emporter. M. S. nous fait assister aux derniers moments du vieux basileus. A son lit de mort, nous le voyons remplacer le patriarche Eusthatios par le moine Alexis,



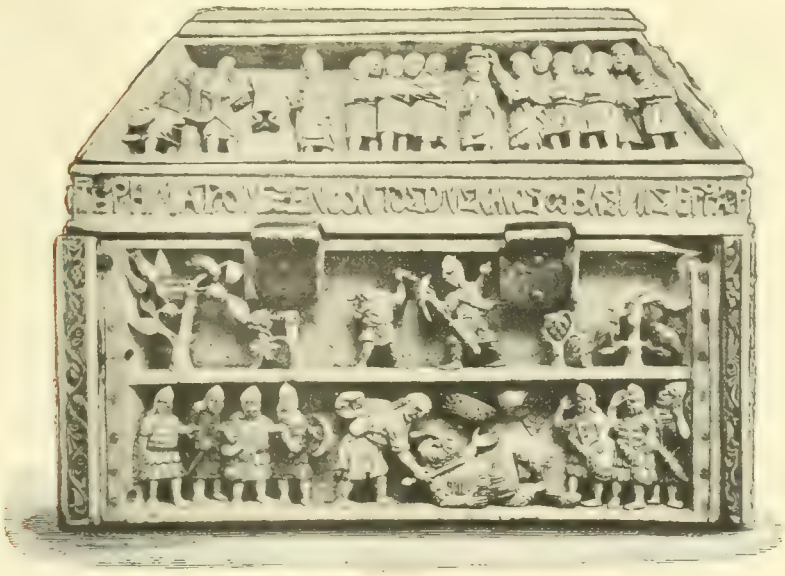
Reliquaire byzantin de l'abbaye de Nonantola, près Modène, XIe siècle.

l'hégoumène du fameux monastère de Stoudion, qui, quelques jours auparavant, était venu le visiter et lui apporter, dans l'espoir de le guérir, cette célèbre relique du chef de saint Jean-Baptiste, de l'Hebdomon. Plus tard, au partage du butin, en 1204, elle tombera dans les mains de Walon de Sarton, chanoine de Picquigny, qui la rapportera à la cathédrale d'Amiens, à son retour de la croisade.

M. S. nous annonce que c'est à la fin du pro-

chain volume qu'il traitera spécialement de la littérature, de l'art et de l'industrie à Byzance, sous Basile et les derniers souverains de la dynastie macédonienne, ses successeurs. Mais l'il-

Triptyque d'ivoire du Musée de Berlin. XIe siècle. La Crucifixion



Coffret du Musée Kircher, au Collège Romain à Rome. Ivoire du Xe siècle. Scènes de la vie de David.

lustration de ce volume, presqu'exclusivement consacrée aux petits monuments d'art industriel que nous a légués cette époque si curieuse, jointe aux documents très précieux déjà donnés,

dans les deux précédents volumes, forme dès maintenant un *corpus* de l'art byzantin des Xe et XIe siècles assez complet pour nous permettre d'en tirer certaines conclusions qui pourront servir de base à l'étude que projette M. S. L'orfévrerie comprend ici principalement les pièces rapportées en 1204 de Constantinople. Les trésors d'Halberstadt, Venise, Cologne, Cosenza, Nonantola, Hildesheim ont ici de nombreux spécimens de leurs richesses qui complètent, par des pièces inédites, je ne saurais trop le faire remarquer, les publications qui leur ont été consacrées et dont seuls les inventaires nous avaient appris l'existence. Ce qui est, dans ce volume, d'importance plus capitale encore, ce sont les reproductions de manuscrits, de mosaïques, à date absolument certaine, qui, rapprochées d'ivoires, d'argenteries disséminés dans les musées, autorisent une classification, peut-être moins arbitraire que celle acceptée jusqu'ici; et je crois que le premier point qui s'en dégage est la précession de l'art de l'enluminure sur la toreutique, sur l'orfévrerie, comme sur la mosaïque. Il semble que, plus spécialement, le miniaturiste a conservé pieusement les traditions de l'Antiquité. La scène du psautier du Xe siècle de la Bibliothèque Nationale « Moïse sortant de la mer

Plaque byzantine en héatite du Musée de Berlin.
Le Christ entre la Vierge et saint Jean, XIIe siècle.

Rouge » ne nous donne-t-elle pas une ΗΡΥΘΡΑ ΘΑΛΑCΗ qui paraît la copie d'une fresque de Pompéi, dont la tradition se retrouve encore, non moins belle, dans la « Prière d'Ezéchias, » ?

Une des miniatures du Menologion de la Bibliothèque vaticane exécutée sur l'ordre de Basile II. La fuite en Égypte.

Elle inspire encore « David gardant ses troupeaux », véritable réminiscence d'un Orphée romain, et c'est là, ne semble-t-il pas, qu'il faut chercher la proche ancêtre des mosaïques de Venise et de Vatopedi, de l'icone d'émail de Vatopedi, du triptyque de Berlin, du reliquaire de Nonantola, tous monuments du XIe siècle, tandis que les ivoires du Xe siècle — tels ces coffrets de Xanten, et du Musée Kircher, — présentent une incertitude artistique bien ca-

ractéristique, quand, au contraire, les monuments du XIIe siècle, comme le saint Demétrius de la p. 45 et surtout le Christ entre la Vierge et saint Jean, portent les signes d'une visible et indéniable décadence.

Ainsi doit-on tenter, je crois, un commencement de classification, tout comme celle que j'ai pu proposer pour le IVe et le Ve siècle en Italie, lorsque j'ai apporté à l'Académie les photographies du coffret de Saint-Nazaire de Milan : et dès maintenant, partant du principe que je viens d'énoncer, dans l'œuvre de M. S. on pourrait peut-être dès lors attribuer plus affirmativement au Xe siècle, les fragments du coffret d'ivoire de la collection Pulsky (pp. 280-281), alors que d'autres monuments prendraient définitivement place dans le XIe siècle, comme le saint Jean Chrysostome (p. 41), et que d'autres enfin seraient repoussés jusqu'au XIIe siècle, plus ou moins tard d'ailleurs, comme saint Demétrius (p. 45) ou saint Georges (p. 132).

N'oublions pas, avant de finir, de mentionner tout spécialement les excellentes reproductions du *Menologion* de Basile II : pour notre thèse, elles sont également fort utiles. Mais comme ces miniatures sont précisément du XIe siècle, elles font moins bien saisir le successif développement de l'art byzantin et les origines de cette grande époque, aux débuts de laquelle M. S. nous fait assister d'une façon si intéressante et instructive. Aussi, est-ce avec une bien légitime impatience que nous attendons le rendez-vous que le si savant auteur veut bien nous fixer et dont il nous fait espérer la prochaine réalisation, dans l'introduction comme dans les dernières lignes d'un ouvrage dont nous n'avons pu, à notre très grand regret, que donner un trop rapide et bien bref aperçu.

F. DE MÉLY.

LE PETIT SÉPULCRE OU MISE AU TOMBEAU DE L'HOSPICE DE S. VALERY-SUR-SOMME, BAS-RELIEF EN PIERRE, XVIe SIÈCLE, par Em. DELIGNIÈRES. Paris, Plon, 1900, in-8° de 11 pag. avec 1 pl.

LE monument, en beau style de la Renaissance, se compose de deux parties superposées : l'Ensevelissement et la Résurrection du Sauveur. Ce peut être un retable d'autel, mais aussi un édicule funèbre, pour surmonter une tombe, dans le genre de ceux que Rome présente en si grand nombre de même style. C'est d'autant plus vraisemblable, que nous avons ici deux pieux symboles : la Résurrection du Christ, présage de celle de nos corps au dernier jour et l'aigle dont David a dit : « Renovabitur ut aquila juventus mea » (*Psalm.* CII, 5).

Comme j'ai peu confiance dans la tradition, qui est moins sûre que l'archéologie, je repousse les dates données de 1554 et 1587, pour la mort des deux fils du marquis de Gamaches. Le style seul reporte beaucoup plus haut, aux débuts du XVIe siècle, et non au milieu et encore moins à la fin.

X. B. DE M.

ALPHABET ET FIGURES DE TOUS LES TERMES DU BLASON, par le chevalier DUHOUX D'ARGICOURT. OUVRAGE INTÉRESSANT LES FAMILLES NOBLES, NÉCESSAIRE AUX COLLECTIONNEURS D'EX-LIBRIS, AMATEURS DE LIVRES ARMORIÉS, ARTISTES, GRAVEURS, ARCHITECTES, DESSINATEURS, etc., ORNÉ DE TABLEAUX SYNOPTIQUES ET DE NOMBREUSES ARMOIRIES GRAVÉES, SUR PLANCHES HORS TEXTE ; Paris, Joly, 1899, in-8° de XVI-133 pag., avec 62 planches.

Les manuels ne manquent pas et les vulgarisateurs sont généralement à bon marché, ce qui les met à la portée de tous. Celui-ci, simple et sans prétention scientifique, quoique très exact, l'emporte sur ses devanciers par la méthode qui y est employée et qui consiste, non pas seulement à décrire, mais à montrer par un dessin très soigné dans sa minutie toutes les armoiries signalées comme type. L'avantage pour le lecteur est la facilité avec laquelle il se retrouve dans cette multiplicité de termes et de figures, répartis suivant l'ordre alphabétique, qui est le plus commode pour les recherches.

L'auteur a beaucoup lu et beaucoup observé : il parle comme quelqu'un qui sait à fond la langue héraldique. Me permettra-t-il cependant une observation qui me semble indispensable à la clarté de l'expression ? Tout le monde connaît la *fleur de lys* héraldique, emblème de nos rois. A *lis* est donnée cette définition : « Meuble qui représente exactement la plante de jardin appelée *lis* et qui se blasonne comme les autres fleurs, il est ordinairement *tigé* et *feuillé*. » Or, au n° 320, l'écusson de Pondre de Guermande est blasonné : « de gueules, à une fleur de lis au naturel ». Pour éviter la confusion, on pourrait varier l'orthographe et le nom : ainsi *lys*, forme archaïque, serait réservé à la fleur héraldique et *lis*, non à la fleur, mais à la plante des jardins, qui se présente sous l'aspect d'une tige en pal, feuillée et fleurie. *Au naturel* dit tout cela, comme aussi *lis de jardin*, suivant le terme adopté par d'Hozier.

Je fais les vœux les plus sincères pour le succès de cette belle et utile publication, que je recommande particulièrement pour l'enseignement des maisons d'éducation, sans oublier nos

séminaires, où l'art héraldique est trop négligé, quand il serait aisé de se borner aux notions générales, strictement indispensables.

X. B. DE M.

ANNALES DE ST-LOUIS DES FRANÇAIS, 1900, 3e fasc.

1. Dumaz. *L'évolution musicale, esquisse historique*, depuis les Hébreux jusqu'à nos jours, avec des vignettes représentant les instruments de musique des Hébreux et des Égyptiens.

2. De Surrel de S. Julien. *Lettres inédites du coadjuteur, cardinal de Retz.* Il y en a huit, datées de 1649 à 1656. Il eût été bon de faire précéder le texte d'un sommaire, très précieux pour les recherches.

3. Vidal. *Comptes de Raymond Maurin, trésorier de l'évêque de Pamiers, en* 1378.

4. *Bibliographie*, fort utile pour renseigner sur ce qui se publie en Italie, au double point de vue de l'histoire et de l'archéologie.

X. B. DE M.

DÉCOUVERTE ARCHÉOLOGIQUE A L'ÉGLISE MÉTROPOLITAINE DE SAINT-ROMBAUT A MALINES, par le chanoine L. VAN CASTER. — Broch. illustrée. Malines, Godenne, 1900. (Extr. des *Ann. de l'Académie d'archéol. d'Anvers*).

LA cathédrale de Malines a le bonheur de posséder en M. le chan. Van Caster, un admirateur éclairé et d'une pieuse sollicitude, qui préside avec sagesse à sa restauration et ne laisse rien échapper de ce qui peut jeter quelque jour sur son histoire. La plaquette que nous venons de recevoir en est une preuve nouvelle.

Comment peut-on prétendre que la polychromie de l'église n'était pas de règle au moyen âge ! C'est par milliers qu'on compte les vestiges de peinture murale qu'on a retrouvés de nos jours, dans des édifices dépouillés, remaniés, mutilés, plâtrés, badigeonnés, rebadigeonnés, grattés, raclés sur toutes leurs surfaces. C'est merveille qu'il en soit resté quelque chose, et cependant si l'on gratte un pan de plâtre, qu'on démolisse quelque lambris ou qu'on enlève un retable adossé, tous les jours encore on retrouve des restes de fresques. C'est ce qui vient encore d'arriver à la cathédrale de Malines, quand on descendit de l'autel Sainte-Anne le tableau de Van Dyck pour l'envoyer à l'exposition d'Anvers. On mit alors au jour des figures de saints peintes au XVe siècle, notamment un St Alexis, une Ste Dorothée, un St Jean-Baptiste.

Saint Alexis n'est pas représenté de la manière ordinaire ; son costume est celui des pèlerins : il tient de la droite un bâton et de la gauche un livre pieux. Quant à sainte Dorothée, elle porte une corbeille de fleurs et de fruits ; un angelet, descendant vers elle, lui tend une autre corbeille semblable et des branches fleuries. Le St Jean-Baptiste est figuré de la manière ordinaire.

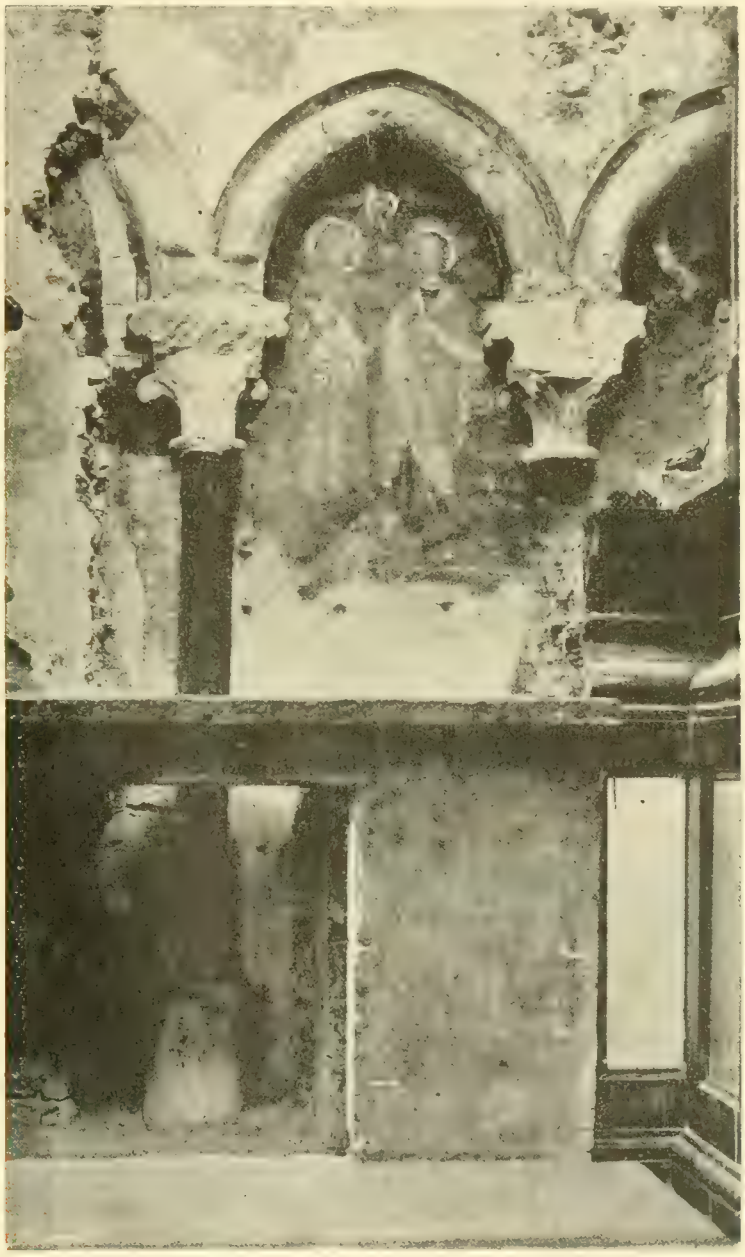
Au dernier Congrès archéologique de Malines, je ne me suis pas trouvé d'accord avec mon vénéré confrère sur la question générale de la polychromie des églises. M. Van Caster le rappelle, et je regrette vivement que dans son opuscule si intéressant et qui sera beaucoup lu, il me fasse dire une énormité. J'ai soutenu en effet, que la décoration polychrome des édifices a été une pratique universelle de tous les peuples, dans tous les temps et dans tous les styles, sauf, ajoute M. Van Caster, « *en Belgique*, pendant les deux derniers siècles. » Je dois croire à une faute d'impression ou à un *lapsus calami*. Chacun sait que l'abandon fâcheux de la polychromie qui résulta des errements de la Renaissance, et le monochronisme blafard du siècle dernier voué au blanc et or, s'étendirent à toute l'Europe occidentale.

Je maintiens que l'application systématique de l'ornement polychrome aux édifices fut la règle au moyen âge. Des vestiges authentiques prouvent que les nefs et le transept roman de Tournai ainsi que le chœur gothique, que toute l'église St-Jacques de la même ville, que les nefs de St-Martin de Courtrai, entr'autres, ont reçu originellement le décor polychrome comportant non seulement des sujets historiés tracés sur les murs, mais encore le décor polychrome des colonnes, du chapiteau, des arcades, des voutains et nervures des voûtes. Il en était généralement ainsi, et nous trouvons M. Van Caster bien hardi d'avancer, « que la polychromie de la Sainte-Chapelle de Paris est une exception qui confirme la règle ». C'est au contraire un des spécimens échappés à une destruction générale, à deux ou trois siècles de remaniements brutaux du gros œuvre et du mobilier des églises.

Dans sa sincérité d'archéologue M. Van Caster nous fournit lui-même une preuve contre sa thèse. Les peintures historiées qu'il nous décrit ne sont pas isolées dans les fonds des arcades où elles figurent. Les arcades elles-mêmes étaient décorées, témoins les traces de polychromie que gardent leurs chapiteaux, et nous tenons même un fragment d'une décoration architectonique qui, nous avons lieu de le croire, fut générale au XIIIe siècle.

Dans le fait je pense qu'elle ne l'a pas été au

XVe: à cette époque, beaucoup de grands édifices ont été entrepris sur des dimensions colossales et n'ont été achevés qu'avec peine, surtout en Brabant. Les mêmes raisons qui ont empêché les Malinois de poursuivre l'érection de leur flèche sublime, les ont retenus d'envisager la décoration monumentale de l'intérieur de Saint-Rombaut avec méthode et ampleur. On s'est borné, comme



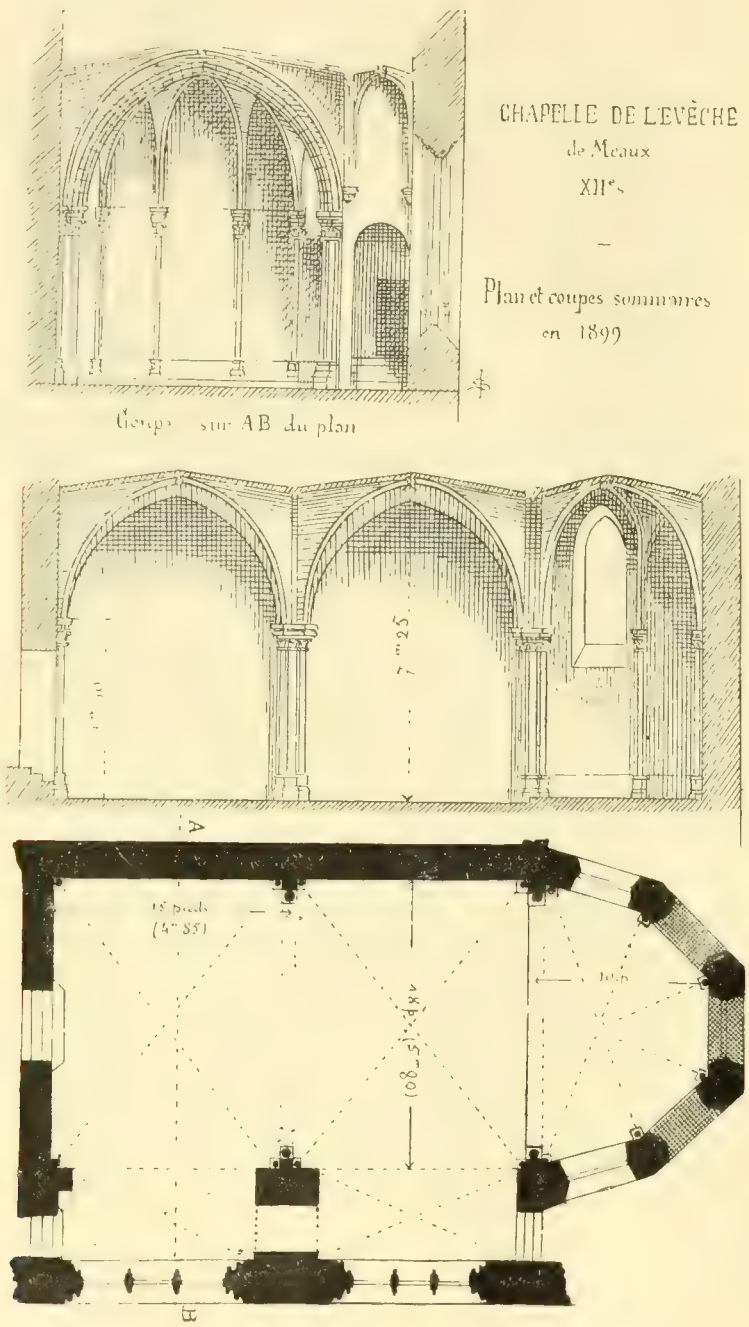
Fresques au transept de la cathédrale de Malines.

l'a fort bien remarqué M. Van Caster, à des peintures de sainteté pour satisfaire la dévotion. Le même fait s'est produit ailleurs, a dû être fréquent, et M. H. Hymans a fait à cet égard une remarque fort intéressante, c'est que les tableaux de l'époque représentent les églises sans peinture murale. C'est ici qu'il faut voir une infraction, sinon une exception aux règles de l'art médiéval.

L. Cloquet.

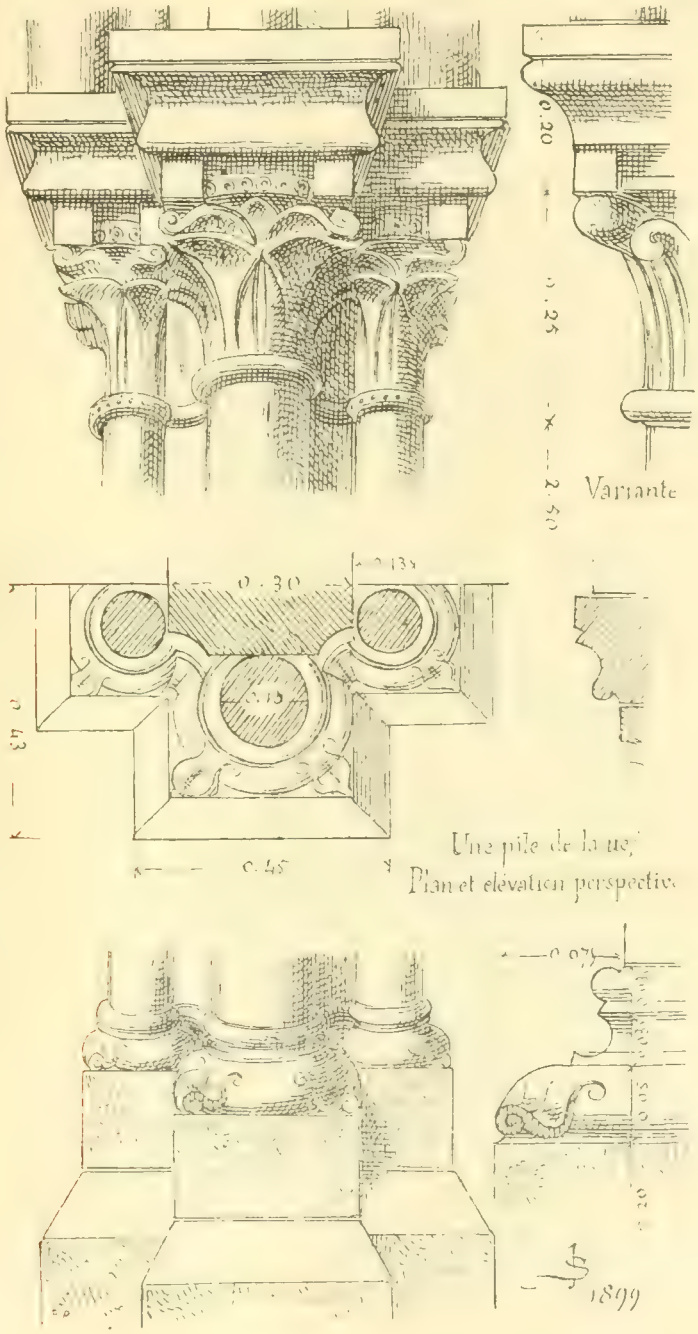
CONFÉRENCES D'HISTOIRE ET D'ARCHÉOLOGIE DU DIOCÈSE DE MEAUX.

Nous nous étonnons de ne pas voir des conférences diocésaines à l'instar de celle de Meaux se multiplier en France. La manière remarquable dont cette dernière fonctionne prouve quelle excellente institution est celle, dont le clergé de Meaux a véritablement constitué le type et le modèle. Son bulletin est un des meilleurs re-



cueils d'archéologie sacrée qui existent. Un de ses membres, M. le chan. Jouy, formé à bonne école, suffirait lui seul, par sa science et son talent, à le remplir de choses intéressantes, mais il a des collaborateurs dignes de lui, par exemple, M. l'abbé L. Trouet, curé de Larchant, qui nous donne une

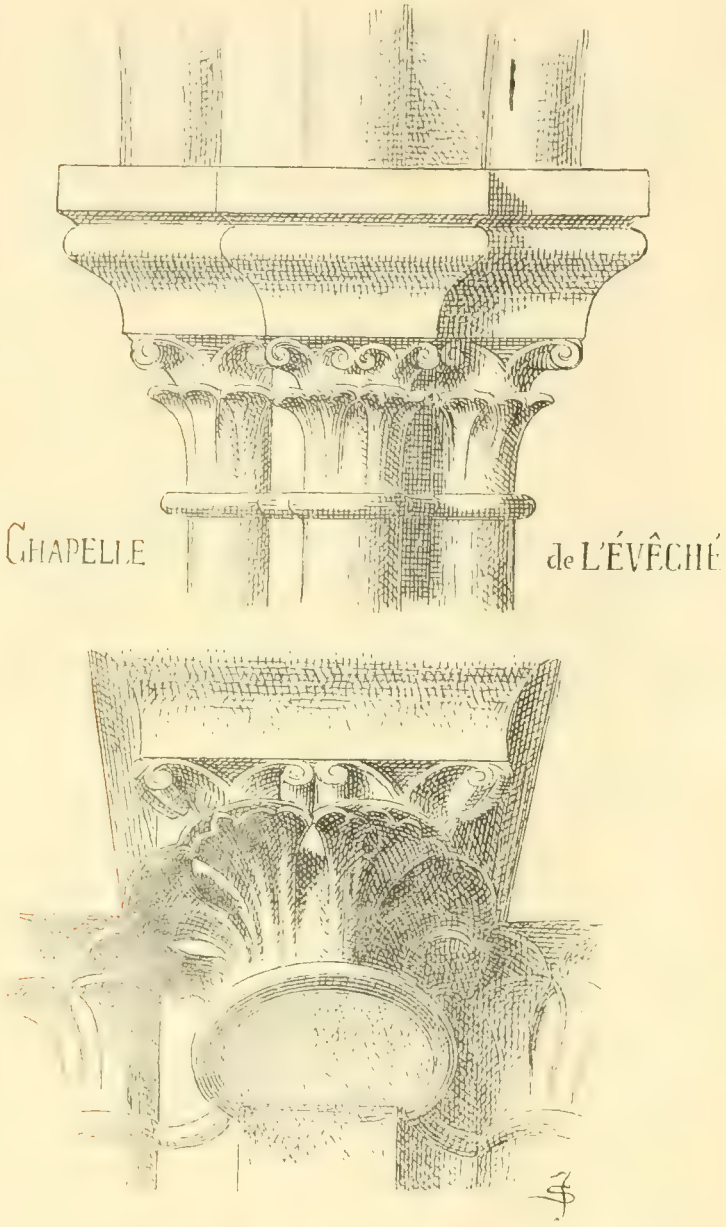
si bonne monographie de sa remarquable église, bien connue mais trop peu étudiée jusqu'ici. M. Jouy lui-même s'occupe de l'un des « plus anciens monuments de Meaux », à savoir la partie de l'Évêché qui comprend les grandes salles basses et la chapelle épiscopale, remarquable



par son habile système de voûtes, sa vigoureuse sculpture, et par une sobre polychromie, d'un grand effet. — C'est ici qu'abondent les détails habilement crayonnés, dans cette manière exquise inaugurée par Viollet-le-Duc, où la clarté d'un schéma s'unit aux effets les plus artistiques d'un rendu savoureux. Le lecteur en jugera : nous reproduisons, grâce à l'obligeance de M. Jouy, une

vue de la chapelle épiscopale et quelques types de bases et de chapiteaux.

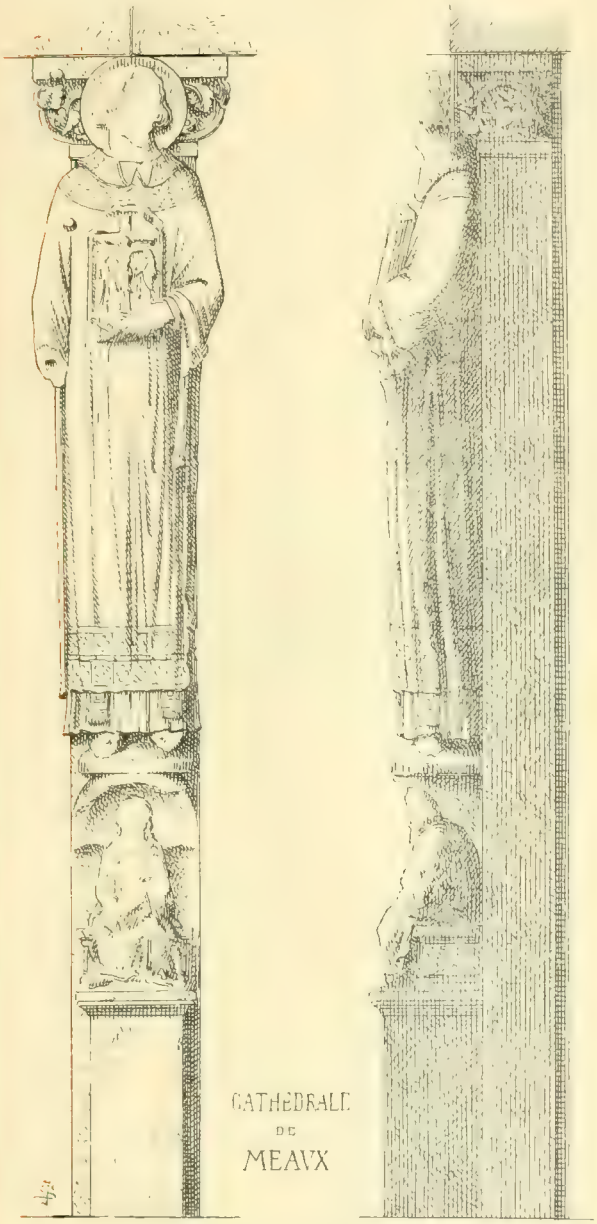
M. E. Lambin a donné dans la *Revue de l'Art chrétien* une série de monographies des cathédrales françaises, d'autant plus intéressantes qu'elles sont faites à un point de vue spécial et nouveau, celui de l'étude de la flore monumentale, que notre collaborateur possède d'une ma-



Une des piles de la nef
Face et dessous

nière spéciale. Au point de vue architectonique pur, il a pu lui échapper des appréciations contestables. M. Jouy qui « est du bâtiment » et du terroir, relève avec soin les lacunes ou inexactitudes de notre ami, de manière qu'un travail est le complément de l'autre. C'est ainsi qu'avec plusieurs autres auteurs, M. Lambin n'a pas remarqué que les tympans sculptés à la façade occidentale

sont des fragments de l'ancienne façade : il en est résulté la réédition d'une légende controversée concernant Jeanne de Bourgogne et Philippe de Valois.



Saint Etienne et *Ecce Homo* (?)
Trumeau monolithe du XIIe siècle, remployé au XIVe, mutilé au XVIe
(3m75 x 0 65 x 0 45)

Ce simple compte-rendu de M. Jouy est lui-même copieusement illustré de charmants dessins qui donnent à son article une saveur spéciale.

L. C.

LE MUSÉE ET LES RUINES DE L'ABBAYE DE SAINT-BAVON A GAND, par M. A. Siffer. Gand, Siffer, 1900.

M. Siffer, l'éditeur gantois bien connu, qui s'est intéressé aux richesses archéologiques de sa ville natale comme conseiller communal, a voulu contribuer par la plume à la vulgarisation des antiquités locales accumulées dans le très remarquable musée lapidaire qui occupe l'emplacement du berceau de Gand et de l'antique abbaye que fonda S. Amand. — Dans le préau du cloître, dans le vaste réfectoire roman, dans les dépendances de l'abbaye on a réuni quantité d'intéressantes épaves monumentales : c'est le puits Saint-Macaire, des fragments de sculptures de l'Hôtel de Ville, des débris du « Pakhuis » récemment démoli, sculptés par Henri Mathys, le médaillon de la Pucelle de Gand provenant de l'ancien « Kuldershuis », une porte Louis XIV et une frise « la chasse de Diane, » provenant de la rue du Miroir, une porte Louis XV de la rue des Peignes, une statue représentant probablement Rasse de Gavre, un groupe d'enfants de Van Poucke, trouvé au château de Melsen, de remarquables mosaïques, la plus riche collection de pierres tombales qu'on puisse voir et parmi elles celle d'Hubert Van Eyck, le fameux « homme du Beffroi » et bien d'autres antiquités, auxquelles viendront bientôt se joindre de nouveaux objets importants, tels que le colossal Christ de l'ancienne croix triomphale de la cathédrale, de 3,50 mèt. de hauteur et taillé dans un tronc d'arbre, l'édicule Louis XV de la chapelle « Heilig Graf », l'ancienne entrée du Béguinage, etc.

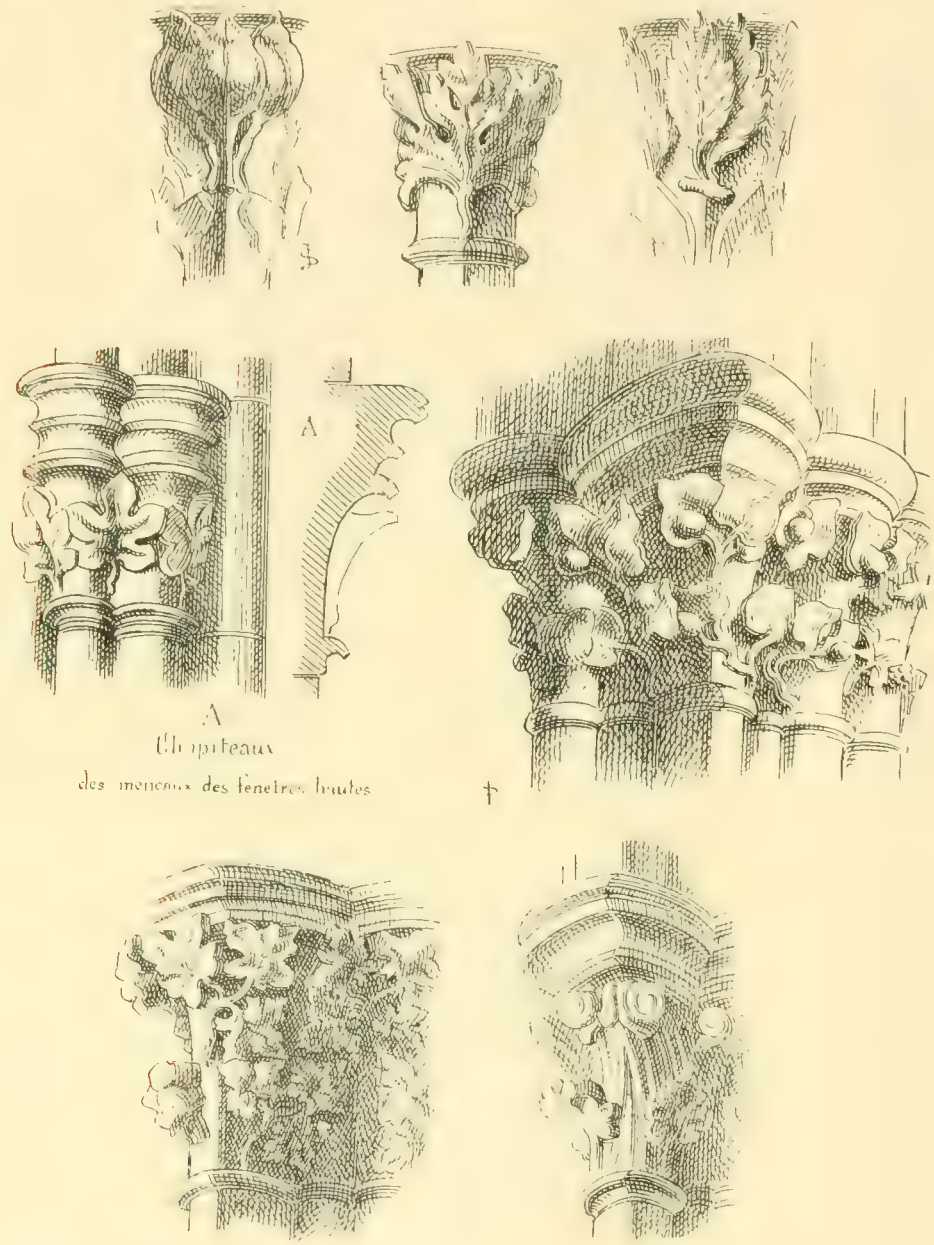
Après avoir présenté aux Gantois ce beau musée en voie de réorganisation, M. Siffer retrace l'histoire de l'abbaye de St-Bavon, supprimée et détruite par Charles-Quint, achevée par les Iconoclastes, par les Sans-culottes et même par les Patriotes de 1830, qui y cherchèrent des armes ; et dont, il y a dix ans encore, un bourgmestre de Gand, M. Hip. Lippens, voulait aliéner une partie, qui fut sauvée par une souscription publique sur l'initiative de M. Wagener.

L, C.

LE VRAI PLAN DE LA TOUR DE SAINT-ROMBAUT A MALINES, par le chan. Van Caster. Malines, Godenne, 1899, in-8° de 98 pp.

S'il est une œuvre patriotique digne de la Belgique opulente et justement fière de ses monuments historiques, c'est la reprise de l'érection de la tour géante de Malines, abandonnée depuis qu'en 1585 le prince d'Orange employa à bâtir

la ville de Wilhemstaat les pierres destinées à l'achèvement de sa flèche ; c'est le couronnement de ce chef-d'œuvre, proposé, dès 1864, au Congrès de Malines, par feu A. Reichensperger et préconisé depuis à diverses reprises par M. J. Helbig. Nos voisins les Allemands nous ont montré bel exemple en relevant les tours de Cologne et d'Ulm ; pour l'honneur de la Belgique, il faut



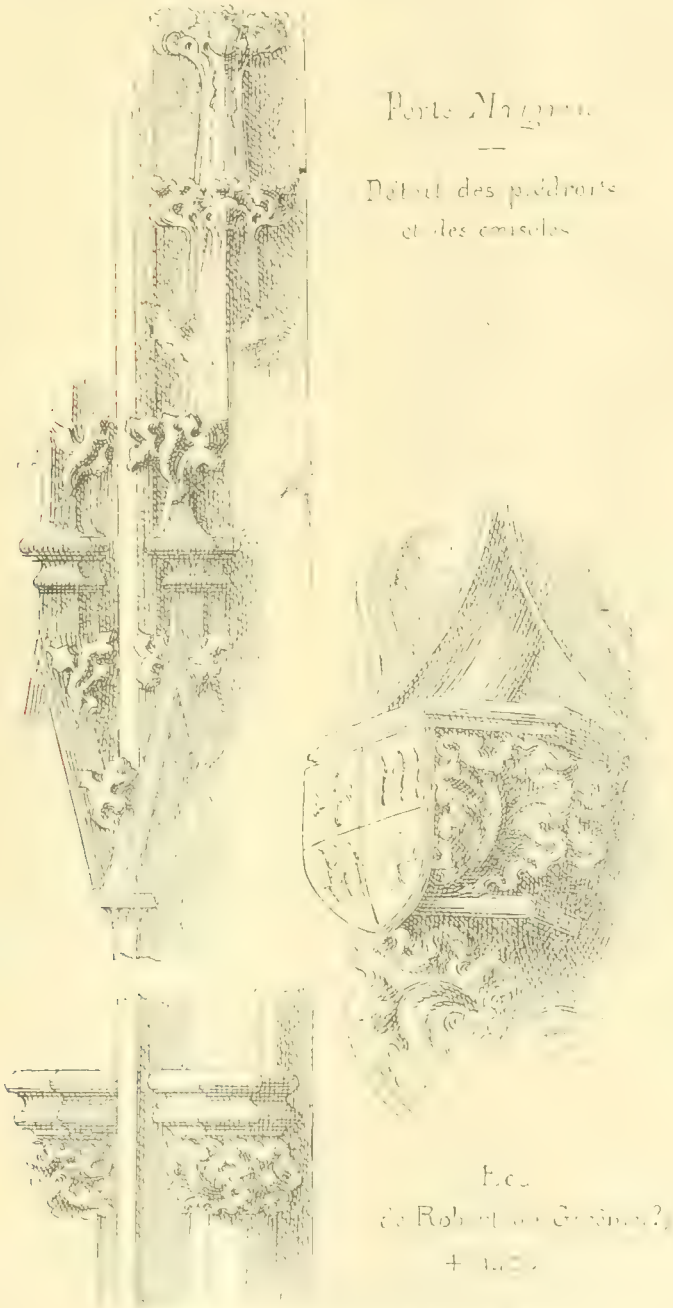
Chapiteaux de la Galerie de service XIVe s.

Cathédrale de Meaux. (Dessins de M. l'abbé Jory.)

espérer voir celle de Malines reprendre sa place triomphale parmi les plus superbes tours de la chrétienté, avec sa flèche haute de 167 mètres.

Quoi qu'il en soit, une question archéologique bien intéressante à élucider dans le domaine de notre art monumental ancien, est celle qui se rattache à cette restauration éventuelle ; elle devait passionner M. le chanoine Van Caster

président du Congrès archéologique tenu à Malines en 1897, Malinois de vieille roche, qui compte parmi ses ascendants Joseph Hunin, l'auteur d'une jolie gravure de la flèche de Saint-Rombaut. Grâce à des études récentes, notamment à celles des architectes Hubert, de Mons, et Van Boxmeer, de Malines, ainsi qu'à celles de M. Van Caster, les éléments de cet



Cathédrale de Meaux (Dessins de M. [illegible])

achèvement qui s'impose, paraissent désormais acquis. Il est à présent avéré que le fameux plan sur parchemin de Mons, dit « de René Chalon », aujourd'hui conservé à la Bibliothèque royale de Bruxelles et qu'un examen trop superficiel avait fait passer si longtemps pour celui de la tour de la collégiale de Mons, n'est autre que celui de la tour de Malines ; selon M. Van Caster, ce doit

être une copie faite en 1550 du plan original de celle-ci (1).

Pour l'établir, l'auteur exhibe, à côté d'un fac-simile de ce plan, des reproductions photographiques de nombreux détails de la tour de St-Rombaut telle qu'elle existe. De son analyse, où la critique des récentes restaurations se mêle un peu confusément à l'étude comparative de la gravure de Wenceslas Hollar (1649) et du plan de Chalon, il résulte que, des deux documents, le premier est de beaucoup le plus conforme à la bâtisse (tour et amorce de la flèche).

La flèche de St-Rombaut est déjà construite sur 7 mètres de hauteur ; ce qui en existe s'accorde parfaitement avec le plan de Mons, lequel donne aux deux parties, flèche et tour, le rapport usité et harmonieux de 3 à 4. Ce plan montre des balustrades rationnellement établies, et il est pratiquement réalisable, tandis que la flèche dessinée par Hollar est, du moins dans son couronnement, un défi aux règles de l'équilibre.

Le dessin d'Hollar devrait être rejeté selon M. Van Caster, même s'il était prouvé qu'il reproduit fidèlement la conception de Keldermans. Il faudrait lui préférer le plan de Mons, comme étant une copie authentique de ce que l'on se proposait au XVIe siècle d'exécuter à Malines pour l'achèvement de la flèche ; on sait, en effet, qu'il fut envoyé à Mons en 1550 comme le vrai modèle de la tour de Malines.

Tout porte à croire qu'il n'est autre que le patron fourni aux chanoinesses de Mons pour élever la tour Sainte-Waudru à l'image de celle de St-Rombaut.

M. Van Caster attribue le plan primitif de la tour à Jean Keldermans, mort en 1446 ; ce chef de dynastie eut pour successeur son fils André († 1461) qui, aidé de son frère Matthieu, mena la tour jusqu'à l'étage des cloches. Antoine le Vieux succéda à son père André et eut comme lui une carrière de trente années ; Antoine le Jeune, son fils, fut le quatrième architecte de la tour ; le cinquième fut Rombaut Keldermans, frère du précédent. M. Van Caster refuse, non sans raison, de reconnaître ce dernier comme l'auteur de la partie supérieure de la tour actuelle. Mais il paraît certain que tandis qu'il s'occupait à l'achèvement de la cathédrale d'Anvers, il traça un projet de la flèche de Malines empreint de réminiscences de la flèche anversoise et que son arrière-petit-fils Hollar perpétua par la gravure.

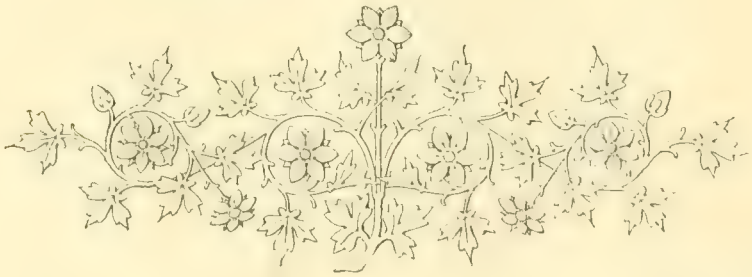
En somme, le dessin de Mons et la gravure d'Hollar sont deux images approximatives de la tour de St-Rombaut. Le premier paraît conforme à la conception première, au projet officiellement adopté ; la seconde semble être la réplique plus ou moins fidèle d'une création ultérieure du grand Keldermans. M. Van Caster se prononce pour le premier *ne varietur*. Faudra-t-il suivre ce plan scrupuleusement pour l'achèvement de la flèche qui, nous voulons le croire, aura lieu dans un prochain avenir?

Il est permis de penser que l'architecte destiné à recueillir le glorieux héritage de Keldermans aura à faire œuvre personnelle, quoique pieusement fidèle aux traditions du passé ; et pourquoi ne s'inspirerait-il pas à la fois des deux documents ? La flèche d'Hollar est défectueuse ; son balcon intermédiaire, saillant, barre sa silhouette, coupe son envolée et incorpore à la tour la moitié de la hauteur qui devrait être attribuée à la flèche ; la hauteur de celle-ci n'est plus à la hauteur totale que dans le rapport de 1 à 4, ce qui représente une mauvaise proportion ; il faut encore ajouter que ses ornements flamboyants et contournés constituent une corruption du noble style de la tour. Mais, d'autre part, tout n'est pas à répudier au point de vue esthétique dans le plan d'Hollar, inspiré par un grand maître ; l'amortissement pyramidal de la flèche y est ménagé d'une manière heureuse, grâce aux arcs-boutants à double-étage, tandis que la flèche du plan de Mons apparaît moins comme une pyramide que comme deux prismes superposés avec une retraite très rudement accusée.

L. Cloquet

(Extrait des *Archives Belges*.)

1 V. *Revue de l'Art Chrétien*, année 1899, p. 186 et suivantes.



Index bibliographique.

Archéologie et Beaux-Arts[1].

France.

Alliot (L'abbé J.-M.). — Histoire de l'abbaye et des Religieuses bénédictines de Notre-Dame d'Yèzes. — In-8°. Paris, Picard.

* Annales de St-Louis des français, 1900, 3e fasc.

Beaumont (Le comte Charles de). — Les tapisseries de Marie d'Albret aux Musées de Nevers (Extr. du *Compte-rendu de la réunion des Sociétés des Beaux-Arts des départements de 1899*). — In 8° de 12 pp., pl. et 3 grav. Orléans, Herluison.

Bellecombe (A. de). — Histoire du chateau, de la ville et des seigneurs et barons de Montpezat et de l'abbaye de Pérignac, publiée, avec quelques additions, par G. Tholin, archiviste départemental de Lot-et-Garonne. — In-8°, avec grav. et carte. Auch, Cocharaux.

Bogaerts (J.). — Saint Alphonse de Liguori, musicien, et la réforme du chant sacré. — 1 vol. in-8° de 190 pages, avec gravures et portraits. Paris, P. Lethielleux. Prix : 5 fr.

Bonnault d'Houet (Le baron de). — Une nouvelle caractéristique des attributs évangéliques, dans *LIIIe Congrès archéologique de France* (1898). — In-8°. Paris, Picard.

Bouillet (L'abbé A.). — Au pays du frère Hugo (Extrait des *Notes d'Art et d'Archéologie*). — In-8° de 24 pag. Moutiers, imprimerie Ducloz.

Charvet (E.-L.-G.). — Lyon artistique. Architectes. Notices biographiques et bibliographiques, avec une table des édifices et la liste chronologique des noms. — In-8°, et fig. Lyon, Bernoux et Cumin.

Chevalier (Le chanoine). — L'abbaye de Notre-Dame de Valcroissant, de l'ordre de Citeaux, au diocèse de Die. — In-8° carré. Valence, Céas et fils.

* Conférences d'histoire et d'archéologie du diocèse de Meaux.

Couret (Le comte). — Une page de l'histoire du vieil Orléans : réception solennelle d'un roi de Portugal a Orléans en 1476, d'après les anciens comptes de ville. — In-8°. Vannes, Lafolye.

* **Delignières** (Em.). — Le petit Sépulcre ou mise au tombeau de l'hospice de S. Valery-sur-Somme, bas-relief en pierre, XVIe siècle. — In-8° de 11 pag. avec 1 pl. Paris, Plon.

Didiot (J.). — Le culte de saint Julien du Mans dans l'Église slave, dans la *Revue historique et archéologique du Maine*, 2me livraison, 1899.

* **Duhoux d'Argicourt** (Le chev.). — Alphabet et figures de tous les termes du Blason, ouvrage intéressant les familles nobles, nécessaire aux collectionneurs d'ex-libris, amateurs de livres armoriés, artistes, graveurs, architectes, dessinateurs, etc., orné de tableaux synoptiques et de nombreuses armoiries gravées, sur planches hors texte. — In-8° de XVI-133 pag., avec 62 planches. Paris, Joly.

Églises ayant conservé des ambons ou jubés, dans l'*Intermédiaire des chercheurs et curieux*, 22 et 30 juillet 1899.

Fabrice (D.). — Les peintres de la Bretagne — In-18. Paris, Libr. de l'Art.

Fossey (L'abbé J.). — Monographie de la cathédrale d'Évreux. — In-4°, et fig. Évreux, Odieuvre.

Giraud (J.-B.). — Comptes de l'écurie de François d'Angoulême (1514). — In-8°. Paris, Impr. nationale.

Granges de Surgères (Le Mis de). — Les artistes Nantais du moyen age a la Révolution. Notes et documents. — In-8°. Paris, Charavay.

Kergrist (François de). — L'église de Saint-Jean du Doigt, dans le *LIIIe Congrès archéologique de France* (1898). — Paris, Picard.

Lacoste (L'abbé F.). — Le village et l'église de Saint-Philibert, au diocèse de Dijon. — In-32 Dijon, Jobard.

La lance du Calvaire, dans l'*Intermédiaire des chercheurs et curieux*, 7 juin 1899.

La Mésangère (Pierre). — Costumes des femmes françaises du XIIe au XVIIIe siècle, par Ch. Wittmann. Coloriés à la main par Nervet. — 1 fort vol. in-4°. Paris, Ch. Tallandier. Prix : broché, fr. 60,00.

Laroche (Ernest). — A travers le vieux Bordeaux : récits inédits, légendes, études de mœurs, portraits, types, monuments, reconstitution des quartiers pittoresques (nouvelle série), préface d'Aurélien Scholl. — In-8°, XII-322 pp. Bordeaux, G. Gounouilhou.

Lorme (A. de). — L'art bretonet l'église du Folgoet, dans le *LIIIe Congrès archéologique de France* (1898). — Paris, Picard.

Maître (Léon). — Une église Carolingienne a Saint-Philibert de Grandlieu (Loire Inférieure), dans le *LIIIe Congrès archéologique de France* (1898). — Paris, Picard.

1. Les ouvrages marqués d'un astérisque (*) ont été, sont ou seront l'objet d'un article bibliographique dans la *Revue*.

Marignan (A.). — L'ÉCOLE DE SCULPTURE EN PROVENCE DU XIIe AU XIIIe SIÈCLE, dans le *Moyen âge*. Janvier-février 1899.

Marquis de Cuissard. — SAINT-DENIS-LES-PONTS. SES MONUMENTS RELIGIEUX AUTREFOIS ET AUJOURD'HUI. — In-8°, av. grav. Vannes, Lafolye.

Marsaux (Le chan.). — L'OISE A L'EXPOSITION RÉTROSPECTIVE. — Brochure. Beauvais, Père.

Méray (E.). — RECHERCHES SUR LES RELIQUES DE L'ANCIEN TRÉSOR DE LA COLLÉGIALE SAINT-DENIS-DE-VERGY, TRANSFÉRÉES EN 1609 A NUITS (diocèse de Dijon). — In-8°. Dijon, Jacquot et Floret.

* **Müntz** (E.). — LÉONARD DE VINCI (l'artiste, le penseur, le savant). — In-4°. Paris, Hachette.

Pasquier (F.) et **Roger** (R.). — CHATEAU DE FOIX, NOTICE HISTORIQUE ET ARCHÉOLOGIQUE. — In-8°, 158 pp., 1 pl. et 18 grav. dans le texte. Foix, Gadat.

PORTRAITS DU CHRIST ET DE LA VIERGE, dans l'*Intermédiaire des chercheurs et curieux*, 20 février 1899.

Reinach (S.). — LE CORAIL DANS L'INDUSTRIE CELTIQUE, dans la *Revue celtique*, janvier 1899.

Royer (J.). — BLÉCOURT, SON ÉGLISE ET SES ENVIRONS. — In-8° et fig. Joinville (Haute-Marne), Roseustiel.

* **Schlumberger** (G.). — L'ÉPOPÉE BYZANTINE A LA FIN DU Xe SIÈCLE ; SECONDE PARTIE, BASILE II, LE TUEUR DE BULGARES. — In-8° de 655 pp. avec 10 pl. et nombreuses grav. dans le texte. Paris, Hachette.

Turmel (J.). — HISTOIRE DE L'ANGÉLOLOGIE DEPUIS LE FAUX DENYS L'ARÉOPAGITE, LE DIABLE ET LES DÉMONS, dans la *Revue d'histoire et de littérature religieuse*, juillet-août 1899.

Urseau (L'abbé Ch.). — CHRONIQUE D'UNE PAROISSE AU XVIIIe SIÈCLE; LE REGISTRE DE SAINTE-CATHERINE DE BRÉZÉ (1720-1751) (Extr. de la *Revue de l'Anjou*). — In-8°, 66 pp. Angers, Germain et Grassin.

Viatte (J.). — L'ÉGLISE DE SAINT-JULIEN-LE-PAUVRE A PARIS. MONOGRAPHIE DE L'ÉGLISE ET DE SES ENVIRONS. — In-8°. Paris, Guillemin.

Allemagne-Autriche.

Beda Kleinschmidt (O. F. M.). — LES VÊTEMENTS SACERDOTAUX (suite), dans *Theologisch-Praktische Quartalschrift*. 2e trimestre 1899.

Bode (W.). — ALT-FLORENTINER MAJOLIKEN, dans *Jahrbuch des Kœnigl. Preussischen Kunstsammlungen*, t. XIX.

BIJOUX ET CALICE DU XVIe SIÈCLE, PROVENANT DE HALL (Tyrol), dans *Kunst und Kunsthandwerk*, t. I, 1898, fasc. X.

Dobbert (E.). — L'ÉVANGÉLIAIRE DE L'HÔTEL-DE-VILLE DE GOSLAR, dans *Jahrbuch der Kœn. preussischen Kunstsammlungen*, t. XIX, 1898, fasc. IV.

Falcke (O. Von). — LES CÉRAMIQUES DE COLOGNE AU XVIe SIÈCLE, dans *Jahrbuch der Kœn. preussischen Kunstsammlungen*, t. XIX, 1898, fasc. IV.

GESCHICHTE DER BURGEN UND KLÖSTER DES HARZES. IV. K. MEYER : DIE BURG QUESTENBURG UND DAS QUESTENFEST (48 p.); V. A. GEYER : GESCHICHTE DES CISTERCIENSERKLOSTER MICHAELSTEIN BEI BLANKENBURG AM HARZ (76 p.). — In-8°, Leipzig, B. Franke.

Hahn (Ph.-M.). — LE CHEMIN DE CROIX DE BAMBERG, dans *Zeitschrift für bildende Kunst*, décembre 1898.

Heyer (B.). — ALT-HILDESHEIM BEMERKENSWERTHE GEBÆUDE UND EINZELMOTIVE IN PHOTO GRAVUREN UND CHROMOLITHOGR. NACH AQUARELLEN. I. SAMMLUNG. — In-fol. 10 pl. 2 p. de texte. Wolfenbüttel, J. Zwissler.

Jacobsen (E.). — LES DESSINS DE MAITRES CONSERVÉS AUX « OFFICES » ET LEURS RAPPORTS AVEC LES PEINTURES, SCULPTURES ET ŒUVRES D'ARCHITECTURE DE FLORENCE, dans *Repertorium für Kunstwissenschaft*, t. XXI, 1898, fasc. IV.

Leidich. — DIE KIRCHE UND DER KREUZGANG DES EHEMALIGEN CISTERCIENSERKLOSTERS IN PFORTA. — In-folio, 16 gr. et 4 pl. Berlin, W. Ernst und Sohn.

Muller Walde (P.). — CONTRIBUTION A LA CONNAISSANCE DE LÉONARD DE VINCI, dans *Jahrbuch der Kœn. preussischen Kunstsammlungen*, t. XIX, 1898, fasc. IV.

MEISTERWERKE DER KŒNIGL. AELTEREN PINAKOTHEK ZU MÜNCHEN. — In-8°, 230 grav. München, Haufstaengl.

Nielsen (Chr. V.). — NICOLAS POUSSIN ET LE DÉVELOPPEMENT DE L'ART FRANÇAIS DANS LA PERSPECTIVE — In-4°, 111 p. 58 fig. Copenhague, Vilhelm Tryde.

Rosenberg (A.). — LEONARDO DA VINCI. — In-4°, 127 grav. Bielefeld und Leipzig, Velhagen und Klasing.

Tschudi (H. von). — LE JEAN VAN EYCK RÉCEMMENT ENTRÉ AU MUSÉE DE BERLIN, dans *Jahrbuch der Kœn. preussischen Kunstsammlungen*, t. XIX, 1898, fasc. IV.

Witting (F.). — PIERO DEI FRANCESCHI. — In-8°, Strasbourg, Heitz.

Weese (Art.). — STUDIEN ZUR DEUTSCHEN KUNSTGESCHICHTE. X. DIE BAMBERGER DOMSCULPTUREN; EIN BEITRAG ZUR GESCHICHTE DER DEUTSCHEN PLASTIK DES DREIZEHNTEN JAHRHUNDERTES. — In-8°, 33 fig. Strassburg, J. H. E. Heitz.

Angleterre.

Bonney-Cheap (T. G.). — CATHEDRALS, ABBEYS AND CHURCHES OF ENGLAND AND WALES. Serial issue, Part. I. — In-8°, London, Cassell.

Fowke (F. R.). — THE BAYEUX TAPESTRY. HISTORY AND DESCRIPTION. — In-16, avec pl. London, Bell.

Kendrick (A. F.). — THE CATHEDRAL CHURCH OF LINCOLN. — In-8°, London, G. Bell.

Kingsley (R. G.). — A HISTORY OF FRENCH ART 1100-1889, dans *The Academy*, n° 1418, 1899.

Lee (V.). — EUPHORION; STUDIES OF ANTIQUE AND MEDIAEVAL IN RENAISSANCE. 4th edit. — In-8°, London.

Wildridge (T. T.). — THE GROTESQUE IN CHURCH ART. — In-4°, avec fig. London, Andrews.

Espagne-Italie.

Alcahali (De). — DICCIONARIO DE ARTISTAS VALENCIANOS. — In-8°, Valencia, F. Domenech.

PLACCHETTE SECOLI XV E XVI (MUSEO CIVICO CORRER IN VENEZIA). — In-8°, Venezia, Tip. Emiliana.

Reymond (M.). — LA SCULPTURE FLORENTINE. T. II : PREMIÈRE MOITIÉ DU QUINZIÈME SIÈCLE. — In-4°, av. nombreuses planches et fig. dans le texte. Florence, Alinari.

TESSERE (MUSEO CIVICO CORRER IN VENEZIA). — In-8°, Venezia, Tip. Emiliana.

Teza (E.). — DEI SEGNI SCOLPITI SUI PILASTRI ACRITANI A SAN MARCO, dans *Atti del istituto Veneto*, t. LVI, 1899, f. I.

Wilpert (G.). — L'AFFRESCO SCOPERTO PRESSO LA BASILICA VATICANA, dans le *Bullettino della commissione archeologica comunale di Roma*, juillet-déc. 1898.

Belgique-Hollande.

Auxy de Lannois (A. d'). — UNE PIERRE TUMULAIRE A MARELLES, PRÈS D'ENGHIEN. — In-8°, Braine-le-Comte, Zech.

Berlière (Dom Ursmer), O. S. B. — MÉLANGES D'HISTOIRE BÉNÉDICTINE. Deuxième série. — 1 vol. in-8° de 222 pages. Prix : 4 fr. Maredsous, Abbaye bénédictine.

Beaucourt Bertor (R. de). — UNE ŒUVRE ARTISTIQUE DE L'ÉGLISE NOTRE DAME A BRUGES. L'OSTENSOIR DIT DE « KATTE VAN BEVERLUYS ». — In-4°, Bruges, Van de Vyvere-Petyt.

Donnet (F.). — DOCUMENTS POUR SERVIR A L'HISTOIRE DES ATELIERS DE TAPISSERIE DE BRUXELLES, AUDENARDE, ANVERS, ETC.; JUSQU'A LA FIN DU XVIIe SIÈCLE. — In-8°, Bruxelles, Vromant et Cie.

Donnet (Fernand). — UNE TAQUE SYMBOLIQUE DU XVIIe SIÈCLE (Extr. des *Annales de l'Acad. roy. d'arch. de Belgique*). — In-8°, 12 pp. et 2 pl. Anvers, Ve de Backer.

Dujardin. — L'ART FLAMAND. LES ARTISTES ANCIENS ET MODERNES, LEUR VIE ET LEURS ŒUVRES. Tomes III, IV et V. — Bruxelles, A. Boitte.

Raadt (J. Th. de). — SCEAUX ARMORIÉS DES PAYS-BAS ET PAYS AVOISINANTS (BELGIQUE — ROYAUME DES PAYS-BAS — LUXEMBOURG — ALLEMAGNE — FRANCE). — In-8°, Bruxelles, Schepens.

* **Siffer** (M. A.). — LE MUSÉE ET LES RUINES DE L'ABBAYE DE SAINT-BAVON A GAND. — Gand, Siffer.

* **Simonis** (Le Dr Julien). — L'ART DU MÉDAILLEUR EN BELGIQUE. Contribution à l'étude de son histoire depuis l'avènement de Charles-le-Téméraire au duché de Bourgogne jusqu'au milieu du XVIe siècle. — 1 vol. in-4° de 144 pages. Prix : 15 fr. Bruxelles, Ch. Dupriez.

* **Van Caster** (Le chanoine L.). — DÉCOUVERTE ARCHÉOLOGIQUE A L'ÉGLISE MÉTROPOLITAINE DE SAINT-ROMBAUT A MALINES. (Extr. des *Ann. de l'Académie d'archéol. d'Anvers*, 1900). — Broch. illustrée. Malines, Godenne,

* **Le même.** — LE VRAI PLAN DE LA TOUR DE SAINT-ROMBAUT A MALINES. — In-8° de 98 pp. Malines, Godenne, 1899.

Vannérus (J.). — LA GALERIE D'UN AMATEUR BRUXELLOIS DU XVIIe SIÈCLE. — In-8°, Bruxelles, Vromant et Cie.

Russie.

Bilczewski (Joseph). — LE MARIAGE DANS LES ANTIQUES MONUMENTS CHRÉTIENS, dans *Przeglad Powszechng*, avril 1899.

Novitskii (A.-P.). — ISTORIIA RUSSKAGA ISKUSSTVA [Histoire de l'art Russe]. II. — In-4°. Moskva, Magasin de la librairie.

Chronique. SOMMAIRE : ÉCOLE SAINT-LUC DE BRUXELLES. — NOUVELLES. — ART RELIGIEUX. — MUSIQUE RELIGIEUSE. — CATACOMBES DE ROME. — NÉCROLOGIE : Albrecht De Vriendt.

Ecole de Saint-Luc de Bruxelles.

L'EXPOSITION des travaux des élèves de l'école Saint-Luc a obtenu, cette année comme les précédentes, le plus grand succès auprès des hommes sérieux et compétents, qui se donnent la peine de comparer et de réfléchir.

Certes, à la vue du travail merveilleux fourni par les 500 élèves, artisans et ouvriers d'art, qui se groupent autour des vaillants Frères de la rue des Palais — des ennemis irréductibles souriront. Frères et élèves, épris d'un idéal supérieur au concept des uns et aux injures des autres, hausseront les épaules. L'école Saint-Luc n'a jamais eu la prétention de former des virtuoses du pinceau et de l'ébauchoir tels que l'entend « l'esthétique moderne » : c'est fâcheux qu'il faille le répéter si souvent.

L'enseignement des Frères est éminemment pratique et religieux. Ils ne cachent pas qu'ils travaillent à la plus grande gloire de Dieu. Et ils avouent qu'ils n'ont point l'ambition d'inonder le marché, déjà si encombré, d' « artistes » selon la formule du jour.

Comme nous le disions naguère ici même, ceux qui voudront connaître les travaux des jeunes artistes sortis des écoles Saint-Luc n'ont qu'à parcourir les campagnes, les villages et les villes de Belgique et des pays voisins. Ils verront partout des églises, des châteaux, des couvents, des hôtels de ville, des hôpitaux et des maisons particulières bâtis par les architectes, meublés par les menuisiers, décorés par les peintres formés à ces écoles. S'ils pénètrent dans les sacristies, ils pourront voir les travaux des orfèvres ; s'ils examinent les grilles de clôture, ceux de leurs ferronniers.

Prétendons-nous que tout soit parfait dans les écoles Saint-Luc ? Mais les professeurs eux-mêmes protesteraient contre semblable exagération ! Ce qu'il faut dire, c'est que l'Exposition de leurs élèves et ouvriers réduit à néant les imputations dont leur enseignement a été l'objet, non pas seulement dans les prétendus « cénacles d'art », mais même à la Chambre.

Il faut aller voir cette Exposition pour se rendre compte de l'inanité de certains reproches qu'on adresse à l'école Saint-Luc. N'a-t-on pas dit qu'elle dédaignait la nature et qu'elle ignorait la vie dans l'art ? Mais cette affirmation est le contraire de la vérité. L'art enseigné dans les écoles Saint-Luc est tout de force et de logique : cette force provient de l'unité dans le travail et du sentiment puissant de la nature. Et la vie déborde d'un grand nombre de projets exposés.

Arrêtez-vous devant le concours pour un hôtel de gouvernement provincial ; voyez ces projets de châteaux, de villas, de simples habitations de campagne, où la fantaisie la plus charmante s'allie à une science profonde ; contemplez ce projet de gare, ces œuvres de verriers, de forgerons d'art, de bijoutiers, de menuisiers, de brodeurs, de modeleurs, d'orfèvres : et vous vous apercevrez que chaque chose a bien son caractère, parce que l'étude de la nature a préludé à l'exécution de chaque chose.

Ce qui est certain, c'est que le mouvement artistique, dans l'ordonnance des façades modernes et l'arrangement intérieur des maisons, est directement parti de l'école Saint-Luc. Les hommes de bonne foi commencent à le reconnaître. Des cercles d'art, sciemment ou inconsciemment, ont suivi ses tendances. Et ce n'est pas fini.

Nouvelles.

NOUS apprenons que le musée du Cinquantenaire à Bruxelles vient de faire pour le prix de cinq mille francs, l'acquisition d'étoffes anciennes du plus haut intérêt. Ces étoffes en soie appartenaient à l'église de Munsterbilsen (Limbourg) où elles ont servi à envelopper les reliques de Ste Landrade. Elles datent du IVe et du VIe siècle. Tissées avec une grande finesse et un art merveilleux, elles représentent des courses de chars.

Leur provenance augmente encore si possible leur valeur. Elles sortent, en effet, de l'atelier qui existait, à cette époque, dans le palais des empereurs de Constantinople et où l'on fabriquait uniquement des étoffes destinées à servir de présents à des souverains ou à de grands personnages que l'on voulait honorer d'une manière spéciale.

Il y a plusieurs années, M. Helbig, l'éminent archéologue liégeois, en a fait des dessins fort remarqués qui les ont révélées à l'Europe entière.

(*Le XXe Siècle*).

NOUS avons annoncé, non sans une grande satisfaction, que le Comité permanent de la Société française d'archéologie a nommé directeur de la Société M. Eugène Lefèvre-Pontalis ;

il nous est agréable d'ajouter qu'elle a choisi comme trésorier M. Émile Travers.

Art religieux.

LE préfet de la Seine a adressé, il y a quelque temps, aux présidents des conseils de fabrique une circulaire par laquelle il leur est recommandé de n'entreprendre aucune réparation ni modification quelconque aux œuvres artistiques, « dont les fabriques ne sont que dépositaires », sans que l'administration préfectorale ait été consultée.

Il leur rappelle également que l'intérêt artistique exige de minutieuses précautions pour la conservation et le respect de tout monument religieux, que dès lors tout travail ayant trait aux édifices religieux doit être préalablement examiné par l'administration.

Il en est de même pour le placement, souvent défectueux, de ces objets, qui, mal placés, ne peuvent plus servir au développement artistique du goût public. En conséquence, les fabriques devront désormais s'entendre avec les artistes ou les architectes des commissions spéciales ou autorisées de l'administration pour tout travail et réparations d'objets d'art dans les édifices religieux qui relèvent de la Ville de Paris.

Il y a du bon dans l'intention de cette circulaire; mais il y apparaît en même temps une tendance abusive à considérer les églises comme des musées plutôt que des sanctuaires : on subordonne au premier usage plutôt qu'au second, les objets qui les décorent. Encore laissons-nous de côté l'épineuse question du droit.

Les assises de la « Schola Cantorum » à Paris.

LES assises de la Schola de Paris réunissent l'élément théorique et l'application pratique, condensés dans un programme méthodique permettant d'apprécier sainement et complètement toute une classe de faits et d'idées.

Les quatre journées de séance tenues en septembre auront plus fait pour la bonne cause du chant sacré que deux années de beaux discours.

Dom Pothier, le savant abbé de Sainte-Wandrille, que l'évêque de Saint-Dié, dans son allocution de Saint-Gervais, appelait à juste titre « le saint Grégoire du XIXe siècle », conduisit les assises avec une juvénile ardeur.

Mgr Foucault, évêque de Saint-Dié, l'un des prélats de France les plus dévoués à la restauration musicale liturgique, fit le discours de clôture, à Saint-Gervais, où furent esquissés en traits larges la mission civilisatrice de l'Église, le but et la tendance de l'art sacré, la nécessité de rendre à la chrétienté la connaissance intégrale et la pratique du chant grégorien.

Puis les dirigeants de la Schola : Guilmant, le rév. dom Parisot, Pierre Aubry, Gastoué, Pierro... Laïcs et prêtres, prélats et simples abbés de province, fraternisant dans une commune ardeur.

La Schola sera fort bien installée rue Saint-Jacques, en un hôtel XVIIIe siècle, avec salons d'audition, chapelle, salle de concerts; les locaux s'étaient trouvés suffisamment prêts pour abriter les assises. A la cérémonie inaugurale, présidée par dom Pothier, on entendit des motets connus de Vittoria ; — les conférences du matin traitèrent notamment des origines du chant grégorien (Gastoué), de l'étude des manuscrits de plain-chant (l'abbé Villetard), de curieux essais d'application de mélodies orientales à des chants d'église (dom Parisot), des vieilles maîtrises de France (abbé Clairval), des jongleurs dans l'histoire et des origines de saint Julien des Ménétriers (Pierre Aubry).

Signalons deux conférences-auditions dont le but était de faire mieux connaître deux musiciens d'influence décisive dans l'histoire de l'oratorio : Carissimi (1674) et Schutz (1672). L'un qui eut le mérite d'appliquer à l'art sacré les fruits de la révolution musicale italienne du XVIIe siècle, les éléments nouveaux de mélodie univocale et de récitatif qui succédaient à la polyphonie palestrinienne. L'autre composant à Dresde des œuvres admirables de profondeur et de recueillement qui préparent l'épanouissement de Bach.

Les soirées étaient consacrées à des concerts de programme intéressant et copieux : l'un d'art ancien ; un autre de musique religieuse et classique moderne, le troisième de Bach.

Comme couronnement de ces fécondes journées, une messe solennelle à Saint-Gervais, chantée par dom Pothier ; excellente exécution de la messe « *Salve Regina* » de Palestrina. Le propre de l'office fut chanté en grégorien par la classe des Congressistes, une trentaine d'abbés qui, en trois séances d'étude, se sont assimilé le rythme, l'accentuation, la flexion de la méthode bénédictine : un joli succès pour M. Gastoué qui les dirigeait (1).

Catacombes de Rome.

VOICI, tiré d'un journal romain, le récit de l'aventure de deux étudiants allemands égarés la veille dans la catacombe de Ste-Domitille. Nous croyons qu'on en lira la traduction avec intérêt.

1. Résumé d'un compte rendu du *XXe siècle*.

Une caravane d'à peu près deux cents étudiants allemands, venus à Rome pour prendre part an Congrès international d'étudiants catholiques, se réunirent pour visiter la Catacombe de Domitille hors la porte St-Sébastien. Les étudiants étaient accompagnés de l'inspecteur des cimetières chrétiens, M. Auguste Ravignani et de trois guides. L'excursion était terminée après six heures, et les étudiants, arrivés à la Via Ardeatine, s'arrêtèrent dans un restaurant pour se rafraichir. C'est alors que quelques-uns d'entre eux s'aperçurent de l'absence de deux de leurs condisciples, étudiants à l'Université d'Eichstadt : les américains Henri Hengell et George Longhemy.

Avant de s'engager dans le réseau souterrain des multiples galeries de la Catacombe que le Christianisme a creusées sous les grandeurs de la Rome païenne, on avait fait aux jeunes excursionnistes les plus vives recommandations de se tenir réunis, de ne s'arrêter ni se séparer du gros de la troupe ; cette recommandation avait été renforcée encore par le récit des aventures arrivées à des visiteurs égarés dans la catacombe. Tout à coup cependant, il s'éleva un doute chez plusieurs : il leur vint la pensée que les deux confrères manquants, ayant désobéi aux instructions données, étaient égarés dans le labyrinthe obscur que l'on venait de visiter. Puis les deux étudiants ne se trouvant pas au nombre des présents et les recherches que l'on fit immédiatement dans les hôtelleries et les champs qui se trouvent près de la voie demeurant sans résultat, le doute devint une certitude, et à la gaieté de la troupe des jeunes excursionnistes succédèrent l'anxiété et les angoisses les plus poignantes.

On retourna à la Catacombe, et immédiatement commencèrent les recherches qui, pendant plusieurs heures, furent infructueuses. Les guides s'engagèrent dans les méandres ténébreux, poussant des cris et des appels dans toutes les directions, mais l'écho des antiques voûtes seul répondit à leur voix.

Sur ces entrefaites quelques étudiants étaient retournés à Rome, au Collège germanique, où la plupart d'entre eux étaient logés, et, entre autres les deux compagnons manquants ; ils y apportèrent la nouvelle que ceux-ci étaient égarés ; ils perdirent ainsi eux-mêmes la vague espérance que leurs deux compagnons, en sortant du cimetière, étaient rentrés directement au Collège sans s'arrêter en route.

Les supérieurs de cet établissement firent commencer immédiatement les recherches les plus minutieuses pour retrouver ces étudiants à Rome, mais ces recherches aussi furent sans résultat ; le doute n'était donc plus possible.

Le nuit étant survenue, on avait suspendu au cimetière de Domitille les perquisitions restées vaines jusqu'alors, dans l'espoir que les émissaires envoyés à la ville feraient savoir que les deux égarés se trouvaient à Rome. Mais vers dix heures et demie, survint un message annonçant que les deux étudiants n'avaient pas été retrouvés et que certainement ils étaient dans la Catacombe ; vers onze heures du soir les recherches recommencèrent, plus anxieuses et plus fébriles que la première fois.

Les guides redescendirent dans le labyrinthe funéraire et ayant allumé les lanternes, se mirent à le parcourir, renouvelant leurs appels et leurs cris. Les témoins qui s'étaient joints aux guides assurent qu'on ne saurait se rendre compte de l'angoisse et des terreurs de cette recherche à travers les méandres sacrés du cimetière, à la lumière incertaine et sinistre des lanternes, parmi les appels réitérés des guides, répercutés de voûte en voûte dans les galeries.

Pendant ce temps les amis des étudiants restaient dans l'attente, à la porte de la Catacombe, au milieu des solitudes de la campagne, rendues plus tristes encore par les faibles lueurs de la lune ; ils y demeuraient en proie à une anxiété facile à concevoir.

Les recherches dans la Catacombe se prolongeaient jusque vers trois heures du matin quand finalement, dans le voisinage de la crypte connue sous le nom des *Apostoli Grandi*, une des plus éloignées de l'entrée du Cimetière, un cri lointain poussé d'une voix fiévreuse, sembla répondre aux appels des chercheurs. Les guides, en s'approchant, découvrirent en effet les deux jeunes gens qui s'étaient arrêtés sous le lucernaire même de la crypte.

Ils racontèrent qu'à un tournant ils s'étaient trouvés séparés du reste de la compagnie, puis, s'étant engagés dans un petit corridor latéral, ils s'étaient égarés, au moment où ils voulurent rejoindre leur société. Sans pouvoir s'en rendre compte, ils étaient descendus à un étage inférieur, et puis s'étaient mis à circuler à l'aventure pendant plusieurs heures, dans les galeries enchevrêtrées les unes dans les autres. Bientôt les torches qu'ils avaient en descendant dans la Catacombe furent consumées ; ils s'étaient éclairés alors au moyen d'allumettes chimiques, et celles-ci épuisées, ils avaient continué à s'avancer marchant à tâtons. Finalement, découvrant dans le lointain une vague lueur, ils s'étaient dirigés vers elle dans l'espoir de trouver une issue, et étaient enfin parvenus à la crypte dont le lucernaire renvoyait les derniers rayons du jour. Ils s'étaient décidés alors à demeurer à cette place, pensant que le mieux était d'y attendre le retour du jour pour essayer de retrouver la porte, non sans nourrir l'espoir que leurs compagnons, s'apercevant de leur disparition, feraient des recherches de leur côté. Cette espérance avait un peu calmé l'angoisse qui les avait gagnés lorsqu'ils s'étaient trouvés seuls dans les ténèbres des galeries mortuaires...

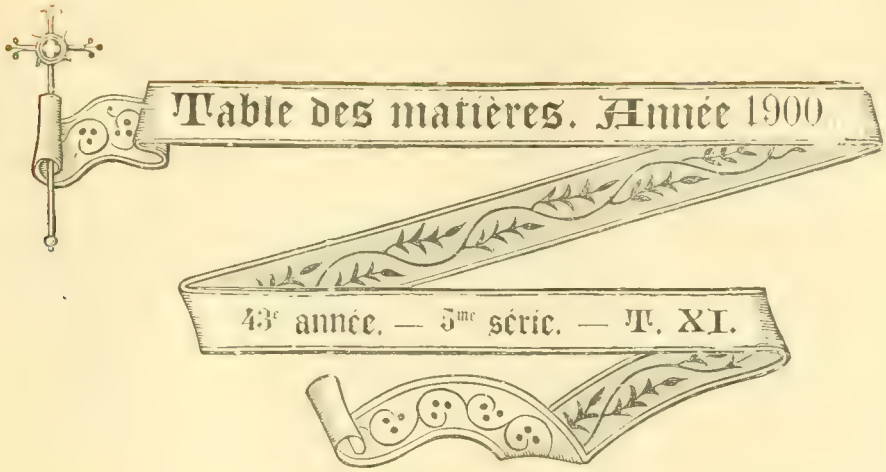
Nous ne dirons pas la joie avec laquelle les deux égarés accueillirent leurs libérateurs, et leur joie plus grande encore, en revoyant briller les étoiles au ciel !

Nécrologie.

Albrecht de Vriendt.

LA Belgique vient de perdre en la personne d'Albrecht de Vriendt un de ses plus grands artistes, le directeur de l'Institut supérieur des Beaux-Arts d'Anvers, le maître dont nous décrivions naguère les belles peintures décoratives qu'il laisse inachevées à l'Hôtel-de-Ville de Bruges. La place nous manque pour retracer aujourd'hui le résumé de sa carrière ; nous le ferons dans le prochain numéro.

Imprimé par Desclée, De Brouwer & Cie, Bruges.



La cathédrale de Meaux, par M. Ém. Lambin. ... ... p. 1
Une Broderie inédite exécutée pour le pape Jean VII (705-708), par M. Eug. Muntz. p. 18
En Bavière. — Notes de voyage, par M. Eug. Soil. (fin). ... ... p. 22
L'Ombrie. — Carnet de voyage, par M. Gerspach. ... ... pp. 93, 206
Reliques de Constantinople, par M. F. de Mély. ... ... pp. 102, 218, 393, 491
Le trésor de l'église St-Ambroise à Milan, Mgr X. Barbier de Montault. pp. 116, 231
A propos du « Salon d'Art religieux » de Bruxelles, par M. J. Helbig. ... ... p. 133
Auguste Reichensperger, par le même. ... ... p. 187
Les tapisseries de l'église Notre-Dame de Beaune, par M. H. Chabeuf. ... ... p. 193
Les frères Van Eyck, par M. W.-H. James Weale. ... ... p. 281
La cathédrale de Rouen, par M. Ém. Lambin. ... ... p. 287
Pienza et Santa-Anna (Toscane). — Carnet de voyage, par M. Gerspach. ... ... p. 306
Souvenirs archéologiques de la West-Flandre, par M. le baron Bethune. ... ... p. 319
Le retable de St-Vincent-de-Paul à l'église N.-D. à Anvers, par M. J. Helbig. p. 373
La Couronne de fer, au Trésor de Monza (Lombardie), par Mgr X. Barbier de Montault. ... ... p. 377
Joachim Patenier, par M. J. Helbig. ... ... p. 463
Tête sculptée à Notre-Dame de Dijon (XIIIe siècle), par M. H. Chabeuf. ... ... p. 472
Essai sur la décoration architectonique, par M. L. Cloquet. ... ... p. 481

Mélanges.

Reconstruction de la façade de la cathédrale de Chartres au XIIe siècle (2me art.), (M. Lanore). — Une visite aux églises de St-Dié (Vosges) (A. S.). — L'auteur des plans de Sainte-Waudru à Mons (L. Cloquet). — Notes pratiques pour la construction d'une église (suite et fin), (le même). ... ... p. 32

Reconstruction de la façade de la cathédrale de Chartres au XIIe siècle (fin), (M. Lanore). — Le Béguinage de Gand (J. Helbig). — Peintures à Fontaine-lez-Dijon (H. Chabeuf). ... ... p. 137

Vases et corbeilles de fleurs (L. de Farcy). — Artistes bordelais (Mgr X. Barbier de Montault). ... ... p. 248

Les Saints de la Messe et leurs monuments (J. Helbig). — L'art chrétien. Entretiens pratiques (le même). — Fleurs sur les autels (L. de Farcy). — Les lois de proportions dans l'architecture (L. Cloquet). ... ... p. 332

Le Mobilier du prieuré de la Haie-aux-Bons-Hommes-lez-Angers (Tim. L. Houdebine). — Notes sur la formule : *Christus Rex* (L. Germain de Maidy). — Le verre doré de Genève (Mgr X. Barbier de Montault). ... ... p. 410

Exposition de Paris (Gerspach). — Un Ordo du XVe siècle (Mgr X. Barbier de Montault). — La tour de Cunault (L. C.). — Les vitraux de la chapelle royale de Dreux (H. Chabeuf). ... ... p. 508

Correspondances.

Espagne (Dom Bède Plaine, O. S. B). ... ... p. 53

Italie (Gerspach). ... ... pp. 155, 344, 516

Espagne (E. Serrano Fatigati). — Exposition de peintures des maîtres néerlandais à Londres (W. H. James Weale). — Angleterre (J. C. M. W.). ... ... p. 250

Les médailles du Christ à inscription hébraïque (L. Germain de Maidy). — Le sépulcre de Solesmes. — Nouvelles d'Italie (Gerspach). — Cloches pourvues de l'inscription : *Mentem sanctam spontaneam* (N. Thiollier). — Vandalisme. ... ... p. 422

A propos de la Couronne de fer (F. de Mély). ... ... p. 516

Travaux des Sociétés savantes.

FRANCE. — Excursion de la Gilde de Saint-Thomas et de Saint-Luc dans le Maine, la Touraine et l'Anjou. ... ... pp. 426, 524 (1899), 55, 158
Société nationale des Antiquaires de France. ... ... pp. 68, 161, 260, 347, 520
Académie des Inscriptions et Belles-Lettres. ... ... pp. 68, 161, 260, 347, 520
Comité des travaux historiques: ... ... pp. 163, 349
Société des Amis des Arts du département de l'Eure. ... ... p. 163
Commission municipale du Vieux Paris. ... ... pp. 262, 530
Société des Lettres, Sciences et Arts de Bar-le-Duc. ... ... p. 263
Société archéologique du Midi de la France. ... ... p. 263
Société historique de Compiègne. ... ... p. 263
Conférence d'histoire et d'archéologie du diocèse de Meaux. ... ... p. 350
Congrès archéologique de Chartres. .. .. p. 523
Congrès international de l'Art public. ... ... p. 525
Congrès d'Art à l'Exposition universelle. ... ... p. 526
Congrès des Sociétés savantes et réunion des Sociétés des Beaux-Arts des Départements. ... p. 527
Société de l'histoire de Normandie. ... ... p. 529
Société archéologique de Toulouse. ... ... p. 529
Société archéologique de Touraine. ... ... p. 530
Société des archives historiques du Maine. ... ... p. 530
Société des amis des sciences et arts de Rochechouart. ... ... p. 530
Société éduenne. ... ... p. 530
Société nationale d'agriculture, sciences et arts d'Angers. .. .. p. 530
Société archéologique de Tarn-et-Garonne. ... ... p. 531
Société archéologique du Maine. ... ... p. 531
ALLEMAGNE. — Congrès scientifique et catholique de Fribourg. ... ... p. 72
ITALIE. — Le IIe Congrès d'archéologie chrétienne, avril 1900. ... ... p. 431

BELGIQUE. — La Société d'Émulation de Bruges. ... ... p. 70
Société d'histoire et d'archéologie de Gand. ... ... pp. 71, 350
Société d'histoire et d'archéologie de Verviers. ... ... p. 72
Société d'archéologie de Bruxelles. ... ... p. 350
Cercle archéologique de Termonde. ... ... p. 350
HOLLANDE. — La Gilde de St-Bernulphe à Utrecht. ... ... p. 531

Bibliographie.

Première livraison. — Saint Antoine de Padoue et l'Art italien, par C. de Mandach. — Documents pour l'histoire des résidences royales des bords de la Loire, par Jos. de Croy. — L'orfévrerie et l'émaillerie limousines au Vatican, par L. Bourdery. — Exposition d'Abbeville, 1897, par É. Delignières. — Lettres d'Italie sur l'Art religieux, par l'abbé Brykczynski. — Huesca. Capiteles antiguos de San Pedro el Viejo, par D. Enr. Serrano Fatigati. — Louis Courajod. Leçons à l'École du Louvre, par H. Lemonnier et A. Michel. ... ... p. 73

Deuxième livraison. — Monographies d'Artistes, par H. Knackfuss. — Santa Maria di donna Regina à Naples, par Ém. Bertaux. — Histoire de l'Orient classique, par G. Maspero. — Rubens, par Ém. Michel. — La Cristiada vida de Jesus Nuestro Señor, par le P. Frey Diego de Hojeda Dominico. — Deux gaufriers lorrains, par L. Quintard. — Une escale à Revin (Ardennes), par l'abbé Bouillet. — Le trésor de Saint-Paul du Var, par M. Doublet. — Philippe le Bon, et le Concile de Florence, par Perrault-Dabot. — Discours et allocutions, par G. Guillaume. — Inventaire des archives départementales du Nord, par l'abbé Dehaisnes et J. Finot, architecte. — Les vieux coins de Gand. — Œuvres complètes de Mgr X. Barbier de Montault. — Imagerie religieuse. ... ... p. 164

Troisième livraison. — Les abbayes aux environs de Londres, par John A. Randolph. — Généalogie de la maison de Baschi, par le Cte Charles de Berthier de Sauvigny. — Fondation Eug. Piot. Monuments et Mémoires. — Étude sur les anneaux sigillaires des premiers siècles du moyen âge, par M. Deloche. — Un manuscrit du Liber miraculorum sanctae Fidis, par l'abbé Bouillet. — Les comptes du vicomte de Fézenzaguet, par M. Frestié. — La bibliothèque d'un seigneur de Padoue en 1404, par Pelissier. — Réception d'un roi de Portugal à Orléans en 1476, par le comte Couret. — Dépenses pour les repas offerts par Jacques Raguier, par L. Le Clert. — Comptes du pape Innocent VIII, 1484-1492. — Giacomino da Cremona, Orafo del Secolo XV, par A. Venturi. — Comptes de l'écurie de François d'Angoulême, 1514, par J.-B. Giraud. — Inventaire des tapisseries d'Innocent VIII, par E. Müntz. — La compagnie d'ordonnance du Maréchal de la Marck, à Rethel, 1535, par P. Pellot. — Inventaire de Catherine Nobili Sforza, 1576-1596, par Lina Corsini Sforza. — Excursiones por la Provincia de Burgos, par Éloy Garcia. — Les fonts de Ruimen, par le Dr Raeymaekers. ... ... p. 264

Quatrième livraison. — Broderie du XIe siècle jusqu'à nos jours, par L. de Farcy. — Le Portugal et le Saint-Siège, par le marquis Mac Swiney de Mashanaglass. — Revue numismatique, par A. de Barthélemy, Schlumberger et Babelon. — Les peintures des chapelles des Sacrements dans la catacombe de St-Callixte, par Jos. Wilpert. — L'art du médailleur en Belgique, par le Dr J. Simonis. — La Vie de Jésus-Christ peinte par Jan Joest à Calcar, par Ét. Beissel, S. J. — La cathédrale de Siguenza, par Don Man. Perez-Villamil. — Arte funerario en España, par D. E. Serrano Fatigati. — Puertas de Templos españoles, par le même. — Le monastère de Daphni, par M. G. M. — Bibliographie d'inventaires, par Mgr X. B. de Montault. — Storia di Roma e dei Papi nel Medio Evo, par le P. Grisar, S. J. — Analecta romana, par le même. — La chapelle de Gaillon et les fresques d'Andrea Solario, par l'abbé F. M. A. Blanquart. — Répertoire chronologique de l'Histoire universelle des Beaux-Arts, par Roger Peyre. — Éléments d'archéologie chrétienne, par Horace Marucchi. — Pont-Audemer et Quillebecq, par L. Regnier. — Brionne, le donjon, l'église et le musée, par le même. — La chapelle de la Commanderie de Chance, par le même. — Coup d'œil sur les monuments religieux de l'arrondissement de Bernay, par le même. — Un problème d'orfévrerie. — Le célèbre maître de chapelle du XVIe siècle : Philippe de Monte, par Clém. Lyon. — Étude sur Antoine Van Dyck à Anvers, par H. Vaes. — Mobiliers des églises de Chambon-Feugerolles, par M. Thiollier. — Trois recueils de portraits, représentant des Souverains et des personnages de la France et des Pays-Bas, par L. Quarré-Reybourbon. ... ... p. 351

Cinquième livraison. — Portail de l'église Ste-Sabine à Rome, par le Dr Joh. Wiegand. — L'épée et le chapeau ducal donnés par Grégoire XIII au prince Charles-Frédéric, par le marquis Mac Swiney de Mas-

hanaglass. — La croix de la collégiale de Villa-Bertram. — Bibliographie des inventaires, par Mgr X. Barbier de Montault. — Annales de St-Louis des Français. — Catalogue du musée de Troyes, bronzes, par Louis Le Clert. — Ephemerides Liturgicæ. — Éléments d'archéologie chrétienne, par Horace Marucchi. — Benoitevaux, son pèlerinage et ses médailles, par Max Werly. — Le Saint-Suaire à Chambery et à Turin, par le Dr T. Chiuso. — Antiquités nationales de Stockholm, par Oscar Montelius. — Saint-Sernin de Toulouse, par M. Anthyme Saint-Paul. — L'archéologie du moyen âge en France, par le même. — Petit missel enluminé de la Société de Saint-Augustin. — Notes d'art et d'archéologie. — René de Maria, abbé de Saint-Mihiel, par L. Germain. — Les tapisseries de Marie d'Albret au musée de Rouen, par le comte Ch. de Beaumont. — Publications campanaires. — Vitraux de l'église de Guignecourt, par M. le Ch. Marsaux. — Les Cathédrales d'Ély et de Ripon, par E. Soil. — La Cathédrale de Tournai, par le même. ... ... p. 439

Sixième livraison. — L'Épopée byzantine (2me partie). Basile II, par G. Schlumberger. — Le petit sépulcre de l'hospice de St-Valery-sur-Somme, bas-relief en pierre, XVIe siècle, par Ém. Delignières. — Alphabet et figures des termes du Blason, par le chev. Duheux d'Argicourt. — Annales de St-Louis des Français, 1900. — Peintures murales à l'église de Saint-Rombaut à Malines, par le chan. L. Van Caster. — Conférences d'Histoire et d'Archéologie du diocèse de Meaux. — Le Musée et les ruines de l'abbaye de Saint-Bavon à Gand, par M. A. Siffer. — Le vrai plan de la tour de Saint-Rombaut à Malines, par le chan. L. Van Caster. ... ... p. 532

Périodiques. ... ... pp. 81, 174, 270, 363, 451

Index bibliographique. ... ... pp. 83, 179, 273, 364, 452, 547

Chronique.

Première livraison. — L'EXPOSITION DES ŒUVRES DE VAN DYCK A ANVERS. — CONCOURS INTERNATIONAL POUR UNE TÊTE DU CHRIST. — RESTAURATIONS : Saint-Pierre de Montmartre ; Saint-Sulpice à Paris ; église de Denderleeuw, du Sablon à Bruxelles, de Sainte-Walburge à Audenarde ; Hôtel-de-ville de Bruxelles ; croix triomphale, etc. ; vitraux. — NOUVELLES : École anglaise de Rome ; monuments Freppel et Veuillot ; basilique latine à Saint-Maurice de Valais, de Botticelli, etc. — CONGRÈS DE L'ART PUBLIC A PARIS. ... ... p. 85

Deuxième livraison. — INVENTAIRE DES RICHESSES D'ART EN FRANCE. — MONUMENTS ANCIENS : abbaye de Saint-Maur de Glanfeuil (Maine-et-Loire) ; Notre-Dame de Paris ; Saint-Germain-l'Auxerrois ; Saint-Thibaut (Côte-d'Or) ; abbaye des Dunes (Flandre) ; Sainte-Walburge à Furnes ; Notre-Dame de Bruges ; Sainte-Marie Libératrice à Rome ; Autel de la Chartreuse de Pavie. — VARIA : monuments de Mgr Lavigerie et de Mgr Desprez ; exposition à Liége de musique religieuse ; exposition à Bruxelles d'œuvres de maîtres flamands. ... ... p. 181

Troisième livraison. — MONUMENTS ANCIENS ET ANTIQUITÉS. — CONGRÈS D'ARCHÉOLOGIE CHRÉTIENNE. — CONCOURS ALINARI. — NÉCROLOGIE : John Ruskin. ... p. 275

Quatrième livraison. — ART PROTESTANT. — SALON D'ART CHRÉTIEN. — MUSIQUE D'ÉGLISE. — RESTAURATIONS : Salles des Gardes de Dijon ; Monuments de Belgique. — ŒUVRES NOUVELLES : Chapelle du Bazar de la Charité ; plan du Vieux Paris. — MUSÉES. — CONGRÈS. — DÉCOUVERTES. — NÉCROLOGIE : Le comte Charles-Alexandre-Arthur de Marsy. ... p. 367

Cinquième livraison. — VITRAUX. — FEU Mgr DEHAISNE. — RESTAURATIONS. — CONGRÈS DE L'HISTOIRE DE L'ART. — VAN EYCK ET LA PEINTURE A L'HUILE. — MUSÉES. — LES COPIES DE M. G. GUFFENS. — NOUVELLES. ... ... p. 456

Sixième livraison. — ÉCOLE SAINT-LUC DE BRUXELLES. — NOUVELLES. — ART RELIGIEUX. — MUSIQUE RELIGIEUSE. — CATACOMBES DE ROME. — NÉCROLOGIE : Albrecht De Vriendt. ... ... p. 550

Table des Planches.

I. — L'Adoration des Bergers. — Fresque par PÉRUGIN (1446-1523).
II. — Vases et corbeilles de fleurs, chromolithographie.
III. — Donataire sous la protection de saint Antoine. Peinture conservée au Musée de Copenhague.
IV. — Retable de S. Vincent de Paul à l'église Notre-Dame d'Anvers.
V. — La Couronne de fer au trésor de Monza.
VI. — Tableau de Joachim Patenier. Pinacothèque de Munich.
VII. — Id. Id. Id. (Musée de Berlin.)
VIII. — Id. Id. Id.

Vignettes intercalées dans le texte.

Cathédr. de Meaux. — Intérieur. ... ... p. 2
Id Travées. ... . » 6
Id. Section du triforium. » 7
Id. Pourtour du chœur. » 10
Id. Portail septentrional. » 13
Id. Chapiteau de trèfle. » 15
Id. Chapiteau d'armoise. » 15
L'Umbella du pape Jean VII au Vatican. » 20
Cathédrale d'Ulm. — La tour. ... . » 26
Id. Stalles du chœur. .. » 27
Cathédrale de Chartres. — Parties ouest. » 32
Id. Façade. ... » 33
Saint-Dié. — La façade de la Petite Église. » 39
Id. Vue intérieure Id. » 40
Id. Le cloître de la cathédrale. » 41
Id. Vue intérieure Id. » 42
Id. La façade Id. » 43
Id. Le côté sud Id. » 44
Id. Présentation de la Vierge. » 45
Plan de N.-D. de la Treille à Lille. ... » 48
Tour carrée, flèche en pavillon. ... ... » 49
Comble en bâtière. ... ... » 49
Comble en pavillon. ... ... » 49
Flèche conique. ... ... » 49
Tour octogone. ... ... » 49
Flèche octogone sur tour carrée. ... ... » 49
Flèche rhénane. ... ... » 50
Flèche de la Renaissance. ... ... » 50
Double bâtière. ... ... » 50
Tour de Tracy-le-Val. ... ... » 51
Amortissement octogone. ... ... » 51
Tour en briques de la Flandre maritime. » 52
Tour de Senlis. ... ... » 52
Cathédrale de Tours. — Vue du cloître. ... » 55
Tour de l'ancienne église de St-Martin. ... » 56
Tour dite de Charlemagne. ... ... » 56
Château de Langeais : entrée. ... ... » 57
Id. cour intérieure. ... » 58
Château d'Amboise : chapelle Saint-Hubert. » 59
Blois. — Façade de l'église Saint-Nicolas. » 59
Id. Croisillon nord Id. » 60
Id. Vue du château Id. » 60
Château de Blois. — Aile de Louis XII, entrée. p. 61
Id. Id. côté de la cour. » 61
Id. Détails de la façade de l'aile François Ier. ... ... » 62
St-Benoît-sur-Loire. — Vue de l'abbatiale. » 62
Id. Porche latéral du XIIe s. » 63
Id. Le narthex et la tour. » 63
Id. Id. ... ... » 64
Id. Collat. sud de l'abbatiale. » 65
Id. Nef et chœur Id. » 66
Orléans. — Statue de Jeanne d'Arc devant l'escalier de l'Hôtel de ville. » 67
Id. Transept et chœur de la cathédrale. » 67
S. Antoine de Padoue, d'après un maître inconnu. .. .. » 73
Id. Id. d'après Donatello. ... » 73
Id. Id. d'après Cosimo Tura. » 74
Id. Id. d'après Pietro Vannucci. » 75
La Crucifixion, bannière de Signorelli. ... ... » 95
Saint Antoine et saint Éloi. Id. ... ... » 95
La Trinité, bannière de Raphaël. ... ... » 98
La Création de la femme, Id. ... ... » 98
Le Baptême de Jésus-Christ, bannière de Signorelli. ... ... » 99
Saint Jean, Id. ... ... » 99
Reliquaire de la sainte Épine à Saint-Germain-des-Prés. ... ... » 102
Couronne-reliquaire de Saint-Denis. ... » 103
Couronne d'or de Namur. ... ... » 106
Reliquaire d'Halberstadt. ... ... » 109
Reliquaire à Saint-Pierre de Lille. ... ... » 113
Étoffe persane (XIIe siècle), tapisserie. ... » 116
Face antérieure de l'autel d'or de Milan (IXe s.) » 122
Face postérieure Id. Id. » 123
Cathédr. de Chartres. — Portail central ouest. » 138
Pied-droit du portail ouest de Saint-Denis. » 139
Cathédrale de Chartres. — Portail central. » 143
Id. Portail de droite. » 143
Vue du Béguinage Sainte-Élisabeth à Gand. » 146
S. A. S. Engelbert, duc d'Arenberg. ... » 148
Arthur Verhaegen. ... ... » 149
Plan du Béguinage de Mont-Saint-Amand. » 150

Infirmerie du Béguin. de Mont-St-Amand. p. 151
Marteau de la Porte-Sainte et briques de 1825 à Saint-Pierre de Rome. ... ... » 156
Vue de l'Hôtel Pincé d'Angers. ... » 158
Plan du Monastère de Saint-Florent de Saumur. ... ... » 159
Narthex de St-Florent près Saumur. ... » 159
Plan du Monastère de Solesmes. ... ... » 160
Tête assyrienne en ivoire. ... ... » 166
Ivoire égyptien. ... ... » 166
Id. découvert en Assyrie. ... » 167
Lion sortant de sa cage. ... ... » 167
Le jugement de Bocchoris. ... ... » 168
La mise au tombeau. ... ... » 168
La Visitation de la Vierge. ... ... » 169
Le Christ à la paille. ... ... » 169
Entête de charte enluminée. ... ... » 172
Les tapisseries de Beaune. ... ... pp. 195 à 205
Misericordia, d'après Ibi Sinibaldo. ... .. p. 206
La Madone du Belvédère, d'après Ott. Nelli. » 208
La bénédiction de saint François. ... ... » 211
La Madone, sainte Lucie et sainte Claire, d'après P.-A. Mesastris. ... ... » 213
L'Annonciation, d'après Alunno. ... ... » 214
Jésus-Christ et saint Bernardin, d'après Bonfiglii Benedetto. ... ... » 214
Le Saint-Voult de Lucques. ... . » 221
Sépulcre de Solesmes. ... ... » 225
Reliquaire de la Sainte Épine à Tournemire. ... ... » 226
Reliquaire de la Sainte Épine à Montfleury. » 228
Reliquaire du Grand-Saint-Bernard. ... » 229
Reliquaire à Wevelghem. ... ... » 230
Chandelier de cristal, figuré sur une fresque de 1444, à Monza. ... ... » 243
Porte et cloître de Sta Maria de Nieva. pp. 250 à 251
Calvaire au Musée de Berlin. ... . p. 285
Rouen. — Intérieur de la cathédrale. ... » 289
Id Vue de la nef sud. ... ... » 291
Id. Les tours et la flèche. ... ... » 295
Id. Portail de la Calende. ... ... » 299
Id. Portail des Libraires. ... ... » 301
Id. Chapiteau de la nef sud. ... » 303
Porte du palais Piccolomini à Pienza. . . » 306
L'Assomption, par Lorenzo di Pietro. ... ... » 308
Croix en bois, XIIIe siècle (Musée de Pienza). » 309
Paix en argent, XVe siècle Id. » 310
Crosse de Pie IX, Id. Id. » 311
La multiplication des pains, par Bazzi, couvent de Santa-Anna in Campana. ... ... » 312
L'évêque Guidone de l'Ordre des Olivétains. » 313
La Déposition de croix. ... ... » 314
Saint Jean, détail de la Déposition. ... ... » 315
Sainte Marie Madeleine, Id. ... ... » 316
Jésus-Christ, médaillon par Bazzi (couvent de Santa-Anna). ... ... » 317
Ornements (couv. Santa-Anna). ... ... » 318
Thourout. — Façade de l'église. ... ... p. 321
Id. Porte d'entrée. ... ... » 322
Id. Chapiteau de la porte d'entrée. » 323
Id. Plan du porche. ... ... » 323
Id. Fenêtre abat-sons, n° 1. ... » 325
Id. Id. (côté sud). » 326
Id. Ancienne porte latérale, d'après M. Buyck. ... ... » 328
Id. Ancien chevet latéral, Id. » 329
Id. Plan de l'ancien chœur, Id. » 329
Id. Contrefort du chœur. ... ... » 330
Id. Meneau en briques. ... ... » 330
Id. Meneau en grès. ... ... » 331
Vases de fleurs sur les autels. ... ... » 337
Plan de la cathédrale de Tolède. ... ... » 341
Tracé théorique de S. Garcia, église à cinq nefs. » 342
Id. Id. ... ... » 342
Coupe transversale de la cathédr. de Tolède. » 343
La Couronne de fer de Monza. ... ... » 381
Un panneau de la Couronne de fer. ... ... » 382
La Couronne du Paraclet à la Cathédrale d'Amiens. ... ... » 394
La châsse de la Sainte-Manne, à Arras. ... » 396
Reliquaire au Grand Séminaire d'Autun. » 397
Couronne de Bohême. ... ... » 397
Reliquaire à Bouillac. ... ... » 398
Monnaie portant une relique de la sainte Épine. ... ... » 399
Reliquaire de la sainte Épine du couvent de La Potterie, à Bruges. ... ... » 399
Un des *loculi* du reliquaire Chalandon. ... » 401
Reliquaire Chalendon. ... ... » 402
Reliquaire de Charroux. ... ... » 405
Reliquaire de Château-Ponsac. ... ... » 406
Reliquaire de Donauwörth. ... ... » 408
Reliquaire de la sainte Épine à la cathédrale de Florence. ... ... » 409
Stalles du prieuré de la Haie-aux-Bons-Hommes-lez-Angers. ... ... pp. 412 à 416
Médaille du Christ à inscription hébraïque. p. 424
Retable de l'église de Broddetorp, Stockholm. ... ... » 446
Ornement en or. Id. » 447
Broche en bronze. Id. » 447
Frises de la façade de Notre-Dame de Dijon. ... ... pp. 474, 475 à 476
Tête sculptée Id. p. 479
Essai sur la décoration architectonique. 52 vignettes. ... ... pp. 481 à 490
Reliquaire de Halle. ... ... p. 491
Reliquaire du Trésor des Rois de Hanovre. » 492
Reliquaire de Marienberg. ... ... » 493
Châsse du voile de sainte Aldegonde et de la sainte Épine à Maubeuge. ... ... » 494
Reliquaire de Palma. ... ... » 499
Reliquaire du Musée de Cluny. ... ... » 499
Église de la Sainte-Épine, à Pise. ... ... » 500

Reliquaire de Polignac ... p. 500
Id. de Reims. ... » 501
Id. de Rhodes. ... » 502
Id. de Saint-Cyprien. ... » 503
Id. de Saint-Goussaud. ... » 504
Id. de Toulouse. ... » 505
Id. de Wittemberg. ... » 507
Clocher de Cunault. ... » 512
Miniature : David gardant les troupeaux. » 532
Mosaïque de Vatopedi (Mont Athos). ... » 533
Icone Id. Id. ... » 533
Reliquaire byzantin de l'abb. de Nonantola. » 534
Triptyque d'ivoire du Musée de Berlin. ... » 535
Coffret en ivoire du Musée Kircher à Rome. » 535
Plaque byzantine en héatite du Musée de Berlin. ... » 536
Une des miniatures du Menologion au Vatican. ... » 536
Peintures murales découvertes à l'église de Saint-Rombaut à Malines. ... » 539
Chapelle de l'évêché de Meaux. — Plan et coupes. ... » 540
Chapiteaux de l'évêché de Meaux. pp. 541 à 542
Saint Étienne. Statue de la cathédrale de Meaux. ... p. 543
Détails de sculpture à la cath. de Meaux. pp. 544 à 545

Table par noms d'auteurs.

ANTOLIN PABLOS (Dom). — Bibliographie. ... p. 355
ARNOULD (André.) — Restaurations (Chronique). ... p. 87
La restauration de l'église de Saint-Thibaut (Côte-d'Or). (Id. ... p. 183
B. — Bibliographie. ... pp. 264, 445
BARBIER DE MONTAULT (Mgr X.) — Le trésor de l'église St-Ambroise à Milan. ... pp. 116, 231
La Couronne de fer, au Trésor de Monza (Lombardie). ... p. 377
Artistes bordelais (Mélanges). ... p. 248
Le verre doré de Genève (Id.). ... p. 421
Un Ordo du XVe siècle (Id.). ... p. 510
Bibliographie. ... pp. 76, 77, 171, 267, 356, 440, 441, 442, 443, 444, 445, 537, 538
Périodiques. ... pp. 81, 174, 175, 270
BATTANDIER (Dom A.). — Le IIe Congrès d'archéologie chrétienne, avril 1900 (Trav. des Soc. sav.). p. 431
BETHUNE (Le B^on). — Souvenirs archéologiques de la West-Flandre. ... p. 319
CASIER et CLOQUET. — Excursion de la Gilde de Saint-Thomas et de Saint-Luc dans le Maine, la Touraine et l'Anjou (Travaux des Sociétés savantes). ... pp. 55, 158
CHABEUF (H.). — Les tapisseries de l'église Notre-Dame de Beaune. ... p. 193
Tête sculptée à Notre-Dame de Dijon (XIIIe siècle). ... p. 472
Peintures dans l'église de Fontaine-lez-Dijon (Côte-d'Or (Mélanges). ... p. 152
Les vitraux de la chapelle royale de Dreux (Id.). ... p. 512
CLOQUET (Louis). — Essai sur la décoration architectonique. ... p. 481
L'auteur des plans de Sainte-Waudru à Mons (Mélanges). ... p. 47
Notes pratiques pour la construction d'une église (Id.). ... p. 47
Les lois de proportions dans l'architecture (Id.). ... p. 340
Tour de Cunault. ... p. 512
Travaux des Sociétés savantes. ... pp. 68, 158, 260, 347
Bibliographie. pp. 79, 172, 173, 270, 359, 360, 361, 362, 447, 448, 449, 450, 538, 540, 543, 546
Périodiques. ... p. 451
Inventaire des richesses d'art en France (Chronique). ... p. 181
DE FARCY (L.). — Vases et corbeilles de fleurs, extraits de deux livres d'heures du XVe siècle. p. 248
Fleurs sur les autels. (Mélanges). ... p. 336
DE MÉLY (F.). — Reliques de Constantinople. ... pp. 102, 218, 393, 491
A propos de la Couronne de fer (Correspondance). ... p. 516
Bibliographie. ... pp. 73, 75, 165, 166, 168, 265, 266, 532
GERMAIN (L.). — Notes sur la formule Christus Rex (Mélanges). ... p. 418
Observations sur les médailles du Christ à inscription hébraïque (Corresp.). p. 424
GERSPACH. — L'Ombrie (Carnet de voyage). ... pp. 93, 206
Pienza et Santa-Anna (Toscane). Carnet de voyage. ... p. 306
Exposition de Paris (Mélanges). ... p. 508
Correspondance d'Italie. ... pp. 155, 344, 426, 516
Le Concours Alinari (Chronique) ... p. 278

HELBIG (J.). — A propos du « Salon d'Art religieux » de Bruxelles. ... p. 133
Auguste Reichensperger. ... p. 187
Le retable de St-Vincent-de-Paul à l'église N.-D. à Anvers. ... p. 373
Joachim Patenier. ... p. 463
Le Béguinage de Sainte-Élisabeth à Mont-Saint-Amand (Mélanges). ... p. 145
Les Saints de la Messe et leurs monuments (Id.). ... p. 332
L'art chrétien. Entretiens pratiques (Id.). ... p. 334
Bibliographie. ... pp. 164, 264, 351, 352, 353, 354, 439, 440
L'Exposition des œuvres de Van Eyck à Anvers, à l'occasion de l'anniversaire trois fois séculaire de la naissance du Maître (Chronique). ... p. 85
Nécrologie : Le comte Charles-Alexandre-Arthur de Marsy. ... p. 370
HOUDEBINE (Tim. L. — Le Mobilier du prieuré de la « Haie-aux-Bons-Hommes-lez-Angers ». (Mélanges). ... p. 410
J. (A.). — Bibliographie. ... p. 77
L. (J. de). — Chronique. ... p. 185
LAMBIN (Em.). La cathédrale de Meaux ... p. 1
La cathédrale de Rouen. ... p. 287
LANORE (Maur.). — Reconstruction de la façade de la cathédrale de Chartres au XIIe siècle. Étude chronologique (Mélanges). ... pp. 32, 137
M. (E.). — Chronique. ... p. 185
MUNIZ (E.). Une Broderie inédite exécutée pour le pape Jean VII. ... p. 18
PLAINE (Dom Bède). — Correspondance d'Espagne ... p. 53
Bibliographie. ... p. 170
ROULIN (Dom E.). — Bibliographie. ... pp. 78, 269, 356, 446
S. (A.). — Une visite aux églises de St-Dié. Vosges (Mélanges) ... p. 39
SERRANO FATIGATI (E.). — Correspondance d'Espagne ... p. 250
SOIL (Eug.). — En Bavière. (Notes de voyage). ... p. 22
THIOLLIER (M.) - Correspondance ... p. 428
WEALE (J.). — Correspondance. ... pp. 252, 281

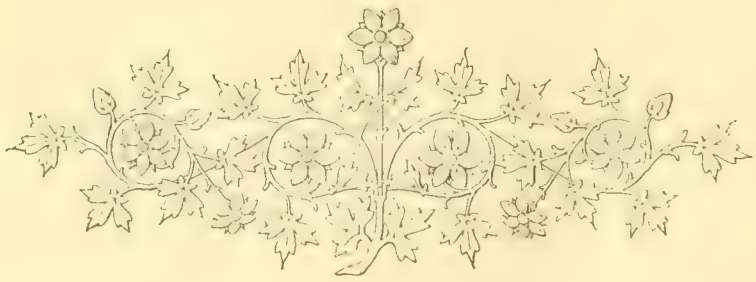


Table analytique.

A.

abbaye, de : Beaulieu, 505 ; — Bonneval, 524; — Cava, 386; — Chaloché, 248 ; — Charroux, 405 ; — Dunes, à Coxyde, 183 , — Fleury Saint Benoit, 62 ; — Fontaine les Blanches, 528 ; — Fusser, 177 , — Glanfeuil, 182 ; — Grandmont, 406 ; — Haumont, 405 ; — Inde, 445 ; — Le Ronceray, à Angers, 395 ; — Maubuisson, 405 ; — Nonaille, 511 ; — Orval, 368; — Paraclet, à Amiens, 393 , — Reicheneau, 260, — Saint-Amand, 503 ; — Saint-Bavon, 543 ; — Saint-Denis, 32 ; — Saint-Florent, à Saumur, 158, 159 ; — Saint-Pierre-les-Dames, 501 ; — Saint-Sernin, 406 ; — Saint-Vandrille, 361 ; — Santa-Maria de Nieva, 250 , — Solesmes, 160.
abbayes des environs de Londres, 264.
Abbeville, exposition d'œuvres d'art, 77.
Académie des Inscriptions et Belles-Lettres, 68, 161, 260, 347, 520.
Acelin le Bâtard (meubles d'), 357.
Actes des Apôtres (les), tapisserie de Raphaël, 345.
Acy (collection d'), 261.
Adhémar (chronique d'), 243.
Adonis (sanctuaire d'), 69 ; — (statue d') 260.
Adoration de l'Agneau mystique, 281 , — des bergers, 517 ; — des mages, 198.
Adria, vaisseaux antiques, 276.
Agen (armoiries d'), 529.
Ageno (la famille), 496.
Agilulfe, 378, 384 ; — (monnaie d') 391.
Agincourt (d'), 118.
Aguilhon, 389.
Aigulfe (St), 64.
Ain-Fourngar, ruines antiques, 259.
Aix, *Buisson ardent*, triptyque, 277 ; — bréviaire, 175 , — couronne d'argent, 231 ; — inventaire de la cathédrale, 234 ; — inventaire du IXe s., 102 ; — livres choraux du XVe s., 277 ; — tapisseries antiques, 277.
Aix-la-Chapelle, chapelle palatine, 343.
Alavoine, architecte, 298.
Albéric (chronique d'), 504.
Albert Ier de Souabe, 493.
Alberti, architecte, 427.
Albret (d'), 498 ; — (Marie d') (tapisseries de), 448.
Aldegonde (voile de ste), 495.
Alençon, château des ducs, 520.
Alexandrie, Ste Épine, 393 ; — annales, 393.
Alexis Comnène, 506.
Alinari (concours), 278.
Allemagne, anciennes églises, 410.
Allier (archives de l'), 497.
Allou (Mgr), 9, 11.
Allouagne, relique de la Ste Larme, 224.
Alluyes (le baron d'), 59.
Alphabet ornemental byzantin, 80.
Amalfi, Ste Épine, 110 ; — inventaire de 1504, 110.
Ambierle, retable, 350.
Amboise, chapelle Saint-Hubert, 58 ; — château, 58, 260 ; — pilastres en terre cuite, 260 ; — tour dite d'Heurtaut, ou de César, 58 ; — vitraux, 59.
âme, iconographie, 270.
Amice de Courtenay, 493.
Amiens, abbaye du Paraclet, 393, 394 ; — cathédrale, 340 ; — couronne-reliquaire, 394 ; — couvent du Sacré-Cœur, 394 ; — Ste Épine, 393.
Amyot (Jacques), humaniste, 441.
Analecta hymnica medii aevi, 174, 176 ; — *romana*, 358.
Anastase (inventaire d'), 117.
Andechs, Ste Épine, 102.
Andoche-lez-Autun, Ste Épine, 397.
Andrea del Castagno, peintre, 458.
Andreoli (Giorgio), faïencier, 206.
Anduze (généalogie des maisons d'), 265.
Angelis (l'abbé de), 96.
Angers, abbaye du Ronceray, 395 ; — chaire prieurale, 411 ; — croix en cristal, 395 ; — église des Cordeliers, 395 ; — église Saint-Serge, 161 ; — église de Toussaint, 161 ; — Épines (Stes), 394 , — hôtel Pincé, 158 ; — livre d'heures, 248 ; — lutrin, 417 ; — mobilier du prieuré de la Haie-aux-Bons-Hommes, 410, 411 ; — monument de Mgr Freppel, 90 ; — musée, 248 ; — musée ecclésiologique, 511 ; — reliquaire de la Ste Épine, 395 , — stalles, 411, 412 ; *Société nationale d'agriculture, sciences et arts*, 530 ; — tapisseries de l'Apocalypse, 194 ; — tour St-Aubin, 172.
Anges, 42 ; — reliquaires, 495.
Angilbert, 117, 122, 128.
Angleterre, correspondance, 259 ; — anciennes églises, 410 ; — églises dédiées à S. Pierre, 332 ; — institut d'art à Rome, 345.
Anglure (le bon d'), 502.
Angora (inscription d'), 522.
Anne de Beaujeu, 266 ; — de Bretagne, 57, 338; — de Lattre (abbesse), 503 ; — de Russie, 102.
anneaux, mérovingiens, 266, 267 ; — sigillaires, 266.
Annonciation, 93 ; — du XVIe s., 210.
Annuario delle Gallerie, 118.
Anthory, peintre, 376.
Anthyme St-Paul, 11, 288, 294, 298.
Antioche, temple d'or, 80.
Antiquités, chaldéennes, 347 ; — chrétiennes, 76 ; — chrétiennes orientales, 433 ; — diverses, 520; — flamandes, 70 ; — gauloises, 529 ; — hindoues, 261 ; — mérovingiennes, 260 ; — orientales, 20; — romaines, 68 ; — suédoises, 446 ; — tunisiennes, 520.
Antoine, év. de Novgorod, 390.
Antolin Pablos (Dom), 356.
Antonello de Messine, peintre, 458.
Anvers, chemin de croix, 374; — église Notre-Dame, 373 ; — exposition des œuvres de Van Dyck, 83 , — gilde de St Luc, 440 , — musée, 254, 285, 468, 471 ; — retable sculpté, 375 ; — vitraux, 374.
Aoste, Ste Épine, 395 ; — reliquaire, 395 ; — inventaire du trésor, 396.
Apaka, sanctuaire d'Adonis, 69, 349.
Apocryphes de l'art (les), 422.
Apolda (Thierry d'), 244
Apôtres (statues des), 296, 309 ; — bas-reliefs, 425, 426.
Apremont, tombes taillées dans le roc, 347.
aqueducs de Maintenon, 524.
Arbois de Jubainville (d'), 111.
Archéologie chrétienne, 360 ; — *(cours d')*, 436 , — *(éléments d')* 444; — du moyen âge 449.
architecte, Alavoine, 298 ; — Alberti, 427 ; — Baccia da Monte Lupo, 488 ; — Baudouyn (Et.), 249 : — Borromini, 433 ; — Boxmeer (van), 545 : — Bretano (Giust.), 426 ; — Brunellesci, 427; — Buyck, 327 ; — Caster (van), 545, — Chalon (René), 545, 546 , — Chaunes (Nic. de), 8; 11 ; — Bainville, 421; — Dair (Jean), 292; — Davy, 292 ; — Desperiers (Jean), 294 ; — Durand le Machon, 287, 292; — Fabris (Em. de), 426; — Fain (P.), 360 ; — Gallopin (Mathurin), 249 ; — Garcio (Sim.), 341; — Gutien (Michel), 361; — Gauthier de St-Hilaire, 292 , — Gayard, 448 ; — Geirnaert, 320, — Hallar (W.), 546 ; — Hubert, 545 ; — Huwelin, 47, 541 ; — Ingelram, 287 , — Jean d'Angely, 287 ; — Jean d'Orbais, 287 ; — Jean de Pise, 237; — Keldermans (J.), 546; — Klenze (de), 23 ; — Lalou, 56; — Lamperez (V.), 340; — Le Nôtre, 524 , — Leroux (L.), 301 , — Loblinger (L.), 28 ; — Magne (L.), 158 ; — Mellet, 159 ; — Nolf, 320 ; — Pellegrini, 426 ; — Pierre de Montereau, 527 ; — Pollaiuolo (Sim. de), 427 ; — Pontifz, 294 ; — Ramon Mancip, 248, — Rosselmo (B.), 307; — Roy (Luc.), 57 ; — Salvart (Jehanson), 294 ; — Sennult (M. Guil.), 360 ; — Schuler, 41 ; — Spiskin (Jean), 45, 451 ; — Tassin (Nic.), 88 ; — Tiridate, 534 ; — Varinfroy (Gaut. de), 1 ; — Zieblard, 22.
architecture française, 76 ; — militaire, 57 ; — romane auvergnate, 350 ; — tournaisienne, 326, 450 ; — de la Westflandre, 326 ; — en pierre, 81 ; — (lois des proportions dans l'), 340.
archives, départementales de l'Allier, 497 ; — de la Côte d'Or, 20 ; — du Nord, 172 ; — de la Seine, 531 ; — Nationales, 70 ; — du Vatican, 82, 162, 163, 352.
Ardoyn (Pierre), 497.
Arenberg (le duc d'), 148.
Aretino Spinelli, peintre, 518.
Arezzo, cathédrale, 231 ; — fresques, 344.
Ariège, églises gothiques, 163 ; — inscriptions campanaires, 263.
Aristote, 162.
Arles, ceinture de S. Césaire, 277 ; — crosse en ivoire, 277 ; — olifant en ivoire, 277 ; — St-Trophime, 261, 262, 348.
armes gauloises, 79.
armoiries, de : Agen, 529 ; — Bar, 263 ; — chapitre noble de St-Dié, 46 ; — grand-maitre des mines de Lorraine, 46 ; — Jean de Drac, év. de Meaux, 3, 4; — Jean Robin, 200 ; — Lhuillier, év. de Meaux, 4 ; — S. Maurice, 68 , — Milan, 239 , — Montbéliard, 263; — Piladius l'Ancien, 46 ; — Pondre de Guermande, 537 ; — Quatre-barbes, 417 ; — Richilde, comtesse d'Alsace, 40; — Robert de Grième, 545; — Vaultrin Lud (chne), 46.
Arnière, fonts baptismaux, 163.
Arnolphe II, 233.
Arnould, le malheureux, 320 ; — le vieux, 319.

Arnt (maître), tailleur d'images, 355.
Arras, châsse de la Ste Manne, 396 ; — Ste-Épine, 396 ; — reliquaire des Dames Augustines, 396 ; — tapisseries, 193.
Arslan-tash, ruines antiques, 70.
art, ancien, 163 ; — barbare, 80, 347, 521 ; — byzantin, 79, 118, 122, 127, 130, 481 ; — chaldéen, 349, 353 ; — classique, 340 ; — flamand, 154, 354 ; — français, 418 ; — funéraire en Espagne, 356 ; — gothique, 1, 79, 263, 335, 481, 486 ; — grec, 22, 433 ; — héraldique, 529 ; — italien, 73, 77, 384 ; — lapidaire, 384 ; — médiéval, 142, 163, 340, 376, 514 ; — protestant, 367 ; — public, 155 ; — religieux, 77, 133, 334, 335, 360, 307, 551 ; — rhénan, 30 ; — romain, 489 ; — roman, 79, 81 ; — russe, 370 ; — (décadence de l'), 134 ; — (éclectisme dans l'), 134 ; — (histoire de l'), 177 ; — et d'archéologie (notes d'), 448.
Arte (l'), 118, 177.
Artevelde (J. van), 350.
artistes, bordelais, 248 ; — chrétiens, 168 ; — italiens, 311 ; — lorrains, 527 ; — au moyen-âge, 194 ; — (monographie d') 164.
Artois (Amice de Courtenay, ctesse d'), 493.
Ascoli, chape brodée du XIIIe s., 351.
Assomption (l'), 308.
Assise, 93 ; — fresque de Pier Antonio, 212 ; — fresques à l'église de St-François, 82 ; — maison Pellegrini, 209 ; — *Sacrifice d'Abraham*, 207 ; — Santo, 209.
Aster, 487.
Asturies, histoire et monuments, 53.
Athènes, monastère de Daphni, 349 ; — Parthénon, 349 ; — peintures flamandes, 349.
Athos (mont), 533.
Aube (Société académique de l'), 443.
Auberchies, église, 368.
Aubert, archev. du XIIe s., 129.
Audenarde, église de Ste-Walburge, 89.
Audusson (Jehan), menuisier, 418.
Augsbourg, 23 ; — cathédrale, 24 ; — cloître, 178 ; — église St-Ulric, 24 ; — fontaine du XVIe s., 24 ; — hôtel de ville, 23 ; — maison Fuggh, 24 ; — poêles en terre émaillée, 24 ; — rue Caroline, 24 ; — rue Maximilien, 24 ; — statues de Mercure et d'Hercule, 24.
Auguste (statues d') (empereur), 24, 520.
Augustins de l'Assomption (les PP.), 434.
auréole, 486.
Aurès, 340.
autel, gothique, 25 ; — d'or, 116 ; — polychrômes, 24 ; — du XVIIe s., 427.
Autun, manuscrit du IVe s., 261 ; — palimpseste du séminaire, 70 ; — Ste Épine, 396 ; — reliquaire de la Ste Épine, 396.
Auxerre, cathédrale, 1, 478.
Avignon, Ste Épine, 223 ; — inscription grecque, 261.
Avoir (P. d'), 394.
Aymon de Séchal, 229.

B.

Baalbeck, inscription antique, 68.
Baal-Marcod (culte de), 349.
Babel (tour de), 521.
Babin, 340.
Baccio de Montelupo, architecte, 428.
Baekelmans (Pr.), 375.
Bajasse, *Christ des Lépreux*, 68.
balanciers du XVIIIe s., 347.
baldaquin, 18.
Baldassare degli Ubriachi, 185.
Baldovinetti (Alesso), peintre, 459.
Baldung Green (Hans), peintre, 467.
Bâle, musée, 164.
Bamberg, sculpteur de la cathédrale, 82.
bannière, du XIVe s., 243 ; — du XVIe s., 243 246 ; — processionnelles, 93 ; — italiennes, 246.
Baptême de Jésus-Christ (Signorelli), 99, 100.
Bar, armoiries, 263.
Barbares (les), 80.
Barbiani (Nic.), 230.
Barbou (G.), (inventaire des biens de), 442 ; — imprimeur, 442.
Bardot (musée du), 68.
Bari, ciborium de la cathédr., 265.
Barletta, trésor, 265.
Barnabi, 165.
Baronius, 221.
Bartolomeo di Bartoli, 348.
Baschi (bibliographie des), 264.
Basile II, 532 ; — (monnaie de) 347.
basilique, de l'Ascension à Jérusalem, 437 ; — de Benian, 262 ; — de Covadonga, 54 ; à Dermech, 69 ; — Emilia, 348 ; — de Saint-Laurent, à Florence, 427 ; — de Notre-Dame de la Treille, à Lille, 48 ; — St-Paul, 333 ; — Vaticane, 18 ; — du Ve s., à Matifou, 370 ; — du Ve s., à Tours, 55 ; — du XIe s., à St-Maurice, 91 cf. cathédr., églises.
basiliques, de la Gaule, 79 ; — à double chœur, 177 ; — romaines, 31.
Basin (Jean), 45.
Battandier (Alb.), 438.
Baudouin, le Barbu, 320 ; — Bras de fer, 319 ; — de Constantinople, 102, 103, 107.
Baudouyn (Ét.), architecte, 249.
Baudoyn (Jehan), imagier, 249.
Bavaria (statue de la Bavière), 23.
Bavière, notes de voyage, 22.
Bayet, 390.
Bazzi, peintre, 312, 314, 317, 318.
Beaulieu (Ste Épine de), 503.
Beaune, collégiale, 193 ; — Notre-Dame, 472 ; — sacristie voûtée, 196 ; — sceau de la collégiale, 205 ; — tapisseries, 193 ; — Vierge Noire, 197.
Beauneveu (André), peintre, 71.
Beauvais, Ste Épine, 113, 397.
Beaux-Arts (hist. univ. des), 360.
Bedfort (duc de), 259.
béguinages, 146.
Beirouth, mission archéologique, 349.
Belgique, églises dédiées à S. Pierre, 333.
Belle, peintre, 513.
Bellovi (le chne), 387.
Bellune, Ste Épine, 115.
Benian, basilique chrétienne, 262 ; — fouilles, 69 ; — inscription chrétienne, 260.
bénitier, du XIIIe s., 436 ; — du XIVe s., 519 ; — du XVIe s., 28.
Benoît, XII, 162, 270 ; — XIII, 400 ; — XIV, 243
Benoîteveaux, médailles, statues, 445.
Benozzo Gozzoli, peintre, 213, 215.
Berlin, calvaire, 285 ; — musée, 471 ; — plaque byzantine en hématite, 536 ; — triptyque d'ivoire, 535.
Bernard, d'Agen (dom), 355 ; — l'Apothicaire, 473 ; — de Paling, 248.
Bernardins (collège des), 162 ; — (réfectoire des), 531.
Bernay (monuments religieux de l'arrond. de), 361.
Berne, musée historique, 194 ; — Ste Épine, 397.
Berras (Dom Claude), 225.
Besançon, abbaye St-Paul, 333 ; — théâtre, 68.
Bessines, église, 120.
bestiaires, 194.
Bethléem, église Notre-Dame, 363.
Bethune (le bon), 135, 149, 183, 331, 482.
Bethune (Robert de), Ste Épine, 502 ; — reliquaire, 502.
Betto Longhi, 499.
bibliographie, 73, 164, 264, 351, 439, 532.
bibliothèque des seigneurs de Padoue, 268.
bijou, d'argent, 68 ; — gaulois, 79 ; — tunisiens, 520.
Billuart (Ch.) (tombeau de), 171.
Binche, collégiale St-Ursmer, 368 ; — hôtel de ville, 369.
Birakan, mausolée tartare, 68.
Biskra, statue de Mgr Lavigerie, 185.
Blanche, de Castille, 495 ; — de Sicile, 503.
Blaren (Pierre de), 45.
blason (termes du), 537.
Bles (Henri), peintre, 257, 258, 463, 470.
Blois, château, 61, 76 ; — église St-Nicolas, 60, 61 ; — Ste Épine, 397 ; — escalier et cheminée armoriés, 62 ; — hôtel d'Alluyes, 50 ; — inventaire du XVe s., 397.
Bocchoris (jugement de), 168.
Bock, 384, 387.
Bocquillon, 336, 339.
Bohême, couronne, 397 ; — Ste Épine, 397.
boiseries sculptées, 523.
Bologne, richesses sculpturales, 177.
Bonfigli (Ben.), 213, 214.
Bonnefons, 111.
Bonneval, abbaye, 524 ; — église, 524 ; — tours rondes, 525.
Bordone (Benoît) (testament de), 232.
bordures de Cologne, 451.
Borgherout-lez-Anvers, église, 51.
Borghèse (la galerie), 344, 345.
Borgo San Sepulcro, 94 ; — bannières, 95.
Borluut (Isabelle) (portrait d'), 286.
Borromini, architecte, 433.
Bossebœuf (l'abbé L.), 59, 425.
Bossuet (statue de), 17.
Botticelli, peintre, 71, 156, 247.
boucles, 484.
bouddhiques (rites mystérieux des sectes), 262.
Bourdon, 394.
bougeoir, insigne de la dignité épiscopale, 237.
Bouillac, Ste Épine, 397 ; — reliquaire, 398 ; — reliques, 398.
Bouillon (le Cal de), 69.
Boulogne, Ste Épine, 224 ; — fauconneaux en bronze, 68.
Bourassé, 240.
Bourbourg, inventaire, 233.
Bourdin (le prix), 69.
Bourges, cathédrale St-Étienne, 8, 11, 141, 143.
Bourget (P.), 307.
Bousrez, 59.
Boussac, château, 196 ; — tenture à la Licorne, 196.
Boutillier (le chne), 511.
boutons de fleurs, 489.
Boutry (Edg.), sculpteur, 456.
Bouts (Thierry), peintre, 281.
Boxmeer (van), architecte, 545.
Bozzolo, Ste Épine, 399 ; — monnaie d'Isabelle de Gonzague, 399.
Bradshaw (H.) (collection), 511.
Bragance (Barth. de), 112.
Brandimorte (Ben.), peintre, 428.
Brecht, croix triomphale, 90.
Bredon, vierge romane en bois, 68.
Brême, musée historique, 459.
Brèquereque, relique du St Sang, 224.
Bretano (Giust.), 426.
Breucq (Jacques du), archit., 369.
bréviaire, manuscrit du XVe s., 240.
Brice (Germ.), 338
Briçonnet (Guill.), 203, 204.
Briey (Mgr Alb. de) (tombeau de), 43.
Brignon (le chne), 41.
Brionne, donjon du XIIe s., 361 ; — églises, 361.
Brocard de Charpignies (dalle funéraire de), 263.
broche en bronze, 447.
brochures de propagande, 23.
Broddetorp, retable, 446
broderie, anglaise, 442 ; — ornementées, 451 ; — du VIIIe s., 18 ; — du XIe s., 351 ; — du XIIIe s., 351.
bronze, gallo-romain, 444 ; — (lame de), 69.
Brou, retable, 266.
Bruel, 409.
Bruges, carte de Marc Gheeraert, 71 ; — cathédrale St-Sauveur, 331 ; — chapelle St-Basile, 327 ; — concours architect. de façades, 184 ; — église Notre-Dame, 184, 368 ;

— enlumineurs, 71 ; — hôtel-de-ville, 552 ; — musée, 468 ; — reliquaire du XVe s., 399 ; — retable du chne Van der Pael, 285 ; — *Société d'émulation*, 70.
Brune (l'abbé), 501.
Brunellesci, architecte, 427.
Brunswig, inventaire du XVIIe s., 493 ; — Ste Épine, 493.
Bruxelles, associations artistiques, 133 ; — bas-relief, 486 ; — congrès de l'art public, 181 ; — école St-Luc, 550 ; — église Notre-Dame du Sablon, 89 ; — étoffes anciennes, 550 ; — exposition de maîtres flamands, 186 ; — hôtel de ville, 89 ; — musée des arts décoratifs, 339 ; — musée de peintures, 465 ; — musée du cinquantenaire, 550 ; — procession de N.-D. du Sablon, 245 ; — salon d'art religieux, 133 ; — *société d'archéologie*, 350 ; — tombeau de Jeanne de Brabant, 350 ; — vitraux, 513.
Bucharest, musée, 521.
Bucoléon (trésor de), 219.
Buffarelli (Mgr), 115.
Bugali, dominicain, 388.
Buisson ardent, triptyque, 277.
Bulletin monumental, 363.
Buonarotti, 383.
Butrione (Stephanus), 221.
Burges, 388.
Burgos, excursions archéologiques, 269.
buste d'enfant, 266.
Butis, peignes en ivoire, 261.
Butrione (Steph.), 221.
Buttery, 253.
Buyck, architecte, 327.
Buzelin, 503
Byzantins (les), 126.

C.

caissons, 482.
Calcar, confrérie de Notre-Dame, 354 ; — retable, 354, 355 ; — Jean (de), peintre, 355.
calice du XIIIe s., 232.
calligraphie ornée du XVe s., 172.
calvaire à Berlin, 285.
Calvet (musée) (martyrologe du), 223.
Calvin, 307.
calvinistes, 373.
Cambrai, Ste Épine, 399 ; — inventaires, 399 ; — office de la Ste Couronne, 400.
Campâ, excursion archéologique, 261.
canaux, 482.
Canella (Firmin), 53.
cannelures, 483.
Capuano (le Cal Pierre), 110.
caractères cryptographiques, 161.
Carcassonne, église St-Nazaire, 263 ; — verrières, 515.
Cardonnel (inventaire du chne), 233.
Carlier (Nicolas), sculpteur, 249.
Carlsruhe, musée, 468, 471.
carolingienne (période), 39, 40.
Carpentras, couvent des dominicains, 400 ; — Ste Épine, 400 ; — manuscrits, 349 ; — monuments funéraires, 529.
carreaux, 482.
carrelages, coloriés, 58 ; — du XIIIe s., 182.
Carthage, fouilles, 69, 161, 261 ; — inscription en mosaïque, 161 ; — mosaïques, 68 ; — musée Lavigerie, 69 ; — nécropole punique, 69 ; — objets découverts, 260 ; — *Tabella devotionis*, 70.
cartulaire, de Louis de Male, 70 ; — de St-Hilaire de Poitiers, 244.
Casier (J.), 158.
Castagno (Andrea del), peintre, 517, 518.
Castelleto da Masna, peintre, 428.
Castille (Blanche de), 495.
Caster (Van), architecte, 545.
Castre, chartreuse, 263.
catacombes, 360 ; — inscriptions, 177 ; — chambre des Papes, 436 ; — aventure d'étudiants, 551.
cathédrale, de : Amiens, 340 ; — Arezzo, 231 ; — Augsbourg, 24 ; — Auxerre, 478 ; — Bamberg, 82 ; — Bourges, 8, 11 ; — Bruges, 331 ; — Chartres, 32, 137, 261, 262, 524 ; — Cologne, 189, 544 ; — Corrignano, 310 ; — Ely, 449 ; — Gand, 90 ; — Gubbio, 106 ; — Maguelonne, 348 ; — Mayence, 31 ; — Meaux, 1-17 ; — Milan, 340, 426 ; — Orléans, 66 ; — Paris, 360 ; — Pienza, 311 ; — Pise, 178 ; — Ripon, 449 ; — Rouen, 287 ; — Saint-Dié, 41 ; — Saint-Malo, 338 ; — Siguenza, 355 ; — Spire, 29 ; — Tolède, 341, 343 ; — Toulouse, 163 ; — Tournai, 319, 438, 450, 538 ; — Ulm, 24, 410, 544 ; — Westminster, 332 ; — Worms, 31. Cf. Basiliques, églises.
cathédrales gothiques, 49.
Catherine, comtesse de Blois, 113 ; — de Courtenay, 495 ; — de Lancaster, 251 ; — de Médicis (livre d'heures de), 266.
Caudebec, église, 361.
Caumont (Arcisse de), 118, 121.
Cauron (Aug.), 511.
Cava, Ste Épine, 400 ; — manuscrit de l'abbaye, 386.
Cavalcaselle, 285.
cavalier thrace (statue de), 521.
Cecchi (Pr. Ant.), peintre, 428.
Cédulu, Ste Épine, 400 ; — inventaire du XVIIIe s., 400.
ceinture, de S. Césaire, 277 ; — à charnière, 385 ; — papale, 268.
Celano (Thomas de), 415.
Célestin II, 131.
Cellier (Jacques), dessinateur, 528.
Cellini (Benvenuto), 246.
cène (pain de la), 219.
cénotaphe d'Osiris, 520.
céramique, espagnole, 70 ; — italienne, 100 ; — mérovingienne, 182.
cercle archéologique de Termonde, 350.
César d'Eugenio, 165.
Chabannes, 496.
Chabeuf (H.), 154, 205, 480, 512.
Chaillot (Mgr), 389.
chaire, gothique, 28 ; — prieurale, 411 ; — époque de François Ier, 163.
Chalandon (le reliquaire), 401, 402.
Chaldée, autel circulaire, 348 ; — fouilles, 348.
Chaldéens, 523.
Chalette, Ste Épine, 401.
Chaloché, abbaye, 248.
Chalon (René), architecte, 545, 546.
Chambéry, Ste Épine, 403 ; — St-Suaire, 445.
Chambly, anciens inventaires, 404 ; — château, 403. — Ste-Chapelle, 405 ; — Ste Épine, 403.
Chambon-Feugerolles, mobiliers anciens des églises, 362.
Champ le Duc, église mérovingienne, 39.
Champeau, 411.
Champion (J.), 163.
Chance, chapelle de la Commanderie, 361.
chandeliers, de cristal, 241.
Changy (Charlotte de), 397.
Chanson de Charlemagne, 218.
chant sacré, 434.
Chantelle, château, 266 ; — statues, 266.
Chanteloup, pagode, 528.
Chantilly (Heures de) ; 72 ; — manuscrit à peintures, 348.
chapeau, ducal, 440 ; — papal, 248.
chapiteaux, antiques à Meaux, 14, 15 ; — rhénans, 40 ; — sculptés, 41 ; — sphérico-cubiques, 81 ; — à Rouen, 303 ; — du XIe s., 78, — du XIVe s., 542, 544 ; — du XVe s., 251
Chaplain (l'abbé), 103.
Chapiets (J.), 166.
Charlemagne, 80, 102, 260 ; — (dalmatique de), 436 ; — (verre de), 523.
Charles, III (de Lorraine), 41 ; — IV, 392 ; — V, 227, 378, 392 ; — (livre du sacre de), 259 ; — VIII, 57, 59 ; — le Bel, 495 ; — le Chauve, 319, — (bible de), 390 ; — (épitaphe de), 102 ; — duc d'Anjou, 395 ; — Emmanuel de Savoie, 222 ; — Frédéric, prince, de Clèves, 440 ; — le Gros, 392 ; — Quint, 162, 441, 515 ; — (aiguière de), 350 ; — le Téméraire, 196, 350 ; — (Ste Épine de), 404 ; — (inventaire de), 404.
Charolais (comte de), 357.
Charonne, litre funéraire, 68.
Charroux, abbaye, 406 ; — Ste Épine, 405 ; — reliquaire, 405.
Chartres, cathédrale, 32, 33, 137, 140-142, 261, 262, 504 ; — clocher isolé, 32 ; — clocher vieux et clocher neuf, 35-38 ; — congrès archéologique, 523 ; — Ste Épine, 114 ; — inscription du XIIe s., 38 ; — inventaires, 114 ; — Josaphat (abbaye), 524 ; — mairie, 523 ; — portails, 137, 145 ; — Saint-Aignan, 524 ; — Saint-André, 524 ; — Saint-Père en Vallée, 524 ; — statuaire, 138 ; — vitraux, 37, 524.
châsse des SS. Innocents, 234.
chasubles, 18.
château de : Alençon, 520 ; — Amboise, 58, 260 ; — Blois, 61, 76 ; — Boussac, 146 ; — Brionne, 361 ; — Chambly, 403 ; — Chantelle, 266 ; — Châteaudun, 525 ; — Châteauroux, 184 ; — Chilleau, 249 ; — Chillon, 276 ; — Étampes, 525 ; — Fontaine-lez-Dijon, 152 ; — Gaillon, 359 ; — Langeais, 57, 58 ; — Linderhof, 26 ; — Lourdes, 357 ; — Maintenon, 524 ; — Muette, 528 ; — Nantes, 498 ; — Saint-Germain d'Aubigné, 184 ; — Vaux en Cernay, 489 ; — Vianden, 68 ; — Villebon, 524 ; — Wynendaele, 320. Ste-Chapelle, 525 ; — la Madeleine, 525.
Château-Ponsac, reliquaire, 406, 407, 504, 505.
Chaumes (Nicolas de), architecte, 8, 11.
Chazelles, compte de fabrique, 442 ; — inventaire de meubles, 442.
Cheminart (Guill.), 225.
Chemiré, église, 338.
Chérin, héraldiste, 264.
chérubins (groupe de), 163.
Chettaba, grottes, 260.
cheveux de la Vierge, 219.
chevron, 482.
Chiaramonti (Fréd. de), 506 ; — Nicolas, 506.
Chilleau, château, 249, 276 ; — poêle émaillé du XIIIe s., 276.
Chilpéric (trésor de), 81.
Choiseul (tombeau du duc de) 528.
Chanton (le chne), 154.
Chronique, 85, 181, 275, 367, 456, 550 ; — de : Adhémar, 243 ; — Albéric, 504 ; — Galvagnana, 392 ; — Hugues de Flavigny, 220 ; — Michel-le-Syrien, 70 ; — Nurenberg, 465 ; — Rudolphe, 400 ; — Saint-Bertin, 449 ; — syrienne ; 533.
Christ, en bois, 68 ; — en croix et S. Dominique, 85 ; — des Lépreux, 68 ; — à la paille, 169 ; — (buste du), 253 ; — (ensevelissement du), 426 ; — (larme du), 224 ; — (médaille du), 418, 419, 420, 424 ; — (sang du), 224, 260 ; — (statue du), 296, 300.
Christine de Danemark, 41.
Christus Rex (la formule), 418.
chute, 490.
Chypre, art gothique, 263.
Ciampini, 18, 391.
ciboire en argent, 529.
ciborium, à Bari, 265 ; — du XIIIe s., 333.
Cimabué, 207, 208.
Cimento da Padova, peintre, 428.
cimetière, mérovingien, 89 ; — chrétiens (fouilles dans les), 436.
Cincari (l'ethnique), 260.
Circoncision, 198.
Cité de Dieu, 437.
Citta di Castello, bannières de Raphaël, 97 ; — collections particulières, 101 ; — Ste Épine, 230 ; — galerie, 100 ; — inscription épigraphique, 97.

Civitas Thermorum, 68.
Clairvaux, Ste Épine, 111; — inventaire, 111; — trésor, 111.
Claudius Severus (statue de), 522.
Clazomène, torse féminin en pierre, 520.
Clément VIII, 352.
Clérissy (généalogie des), 529.
Clermont, ancien rituel, 430; — Ste Épine, 218; — manuscrit de la Canona, 218, 219.
Clément de Chartres, peintre-verrier, 294.
cloche, à La Plaine, 419; — Saragosse, 419; — Sommaires, 419; — Souvigny, 419, antiques, 419, 420, 440; — à inscription latine, 428; — du XIIIe s., 344, 428; — du XVe s., 429; — du XVIe s., 298, 429.
clocher, à Dijon, 153; — en façade, 163; — isolé, 32, 50; — roman à Cunault, 512; à toiture bulbeuse, 23; — vieux et neuf à Chartres, 35, 38.
cloître du XVe s., 41, 55.
Cloquet, 47, 52, 72, 81, 161, 172, 182, 263, 270, 343, 300, 303, 448, 451, 490, 539, 543, 549.
clou de la Passion, 222, 377, 379, 382.
Clovis II (faux diplôme de), 347.
Cluny, Ste Épine, 407; — musée, 383, 385, 421, 499.
Cnossos, fouilles et découvertes, 523; — palais mycénien, 349.
coffret, d'argent, 262; — d'ivoire du Xe s., 535, 537.
Coinfrel (le Cte), 81
collections, photographiques, 457; — romaines, 344.
Cologne, cathédrale, 189, 544; — figurine d'argile blanche, 347; — plateau de verre, 422; — Ste Épine, 400.
Colombe (Michel), sculpteur, 425.
colonne, antique, 489; — persépolitaine, 484.
Comble, en bâtière, 49; — en pavillon, 49.
Commission municipale du Vieux-Paris, 262.
Compiègne, St Corneille, 102; — *société historique*, 263.
comptes de l'évêché de Pamiers, 82.
concerts d'église, 186.
Conche, vitraux, 515.
conférence d'histoire et d'archéol. du diocèse de Meaux, 350.
Confession d'Augsbourg, 25.
congrès, archéologique de Chartres, 523; — d'archéol. chret. à Rome, 277, 431; — d'art à l'exposition de Paris, 526; — de l'art public à Bruxelles, 181; — de l'association des sciences fusionnées, 370; — de l'histoire de l'art, 457; — international d'art public à Paris, 91, 525; — des orientalistes, 431; — scientifique et catholique de Fribourg, 72; — des sociétés savantes, 527.
Conques, table en or, 362; — trésor de l'abbaye, 362; — Ste-Foy, 448.
Conrad II, empereur, 30.
Constantin, 333; — VIII, 223; — (couronne de), 377, 390; — Monomaque (couronne de) 386.
Constantinople, musée, 70; — reliques, 102, 218, 393, 491.
constitutions communales au moyen âge, 70.
construction des églises, 47.
contre-scel du XIIe s., 120.
Copenhague, fibule, 130; — musée, 286.
Coppo di Marcoaldo, peintre, 428.
Coppola (Andrea), peintre, 428.
coquille 488; — (la) dans l'art chaldéen, 349.
Corbeil, église Notre-Dame, 140.
Corbie, Ste-Épine, 110; — reliquaire, 110; — *velutus*, 110.
Cornaro, 506.
Cornefort, chapelain, 338.
Corpus inscriptionum, 435.
correspondance, Angleterre, 259; — Espagne, 53, 250; — Italie, 155, 344, 426, 516.
Corrignano, cathédrale, 310; — couvent des capucins, 310.
Corsini (le prince Th.), 518.
Cosimo Tura, St Antoine de Padoue, 74.
Cosme de Médicis, 427.
Côte-d'Or, archives, 200.
Coupes cimitériales, 423.
Courajod (L.), 79.
couronne, 490; — d'argent, 231; — articulée, 385; — byzantine, 383; — de Bohême, 397; — de Constantin, 390; — de Constantin Monomaque, 486; — de Cunégonde, 386; — de fer à Monza, 126, 231, 377, 381, 516; — de Ste Françoise Romaine, 386; — de Godefroid de Bouillon, 224; — d'Henri II, 386; — en or à Erythrée, 523; — d'orfévrerie, 224; — de Philippe II, 386; — reliquaire, 103, 394; — royale byzantine, 383.
couronnement de la Vierge, 459.
Courtenay (Amice de), 493.
Courtrai, actes capitulaires du XVIIe s., 107; — bataille, 350; — saints Cheveux, 108; — Ste Épine, 108; — inventaire de la collégiale, 107; — vraie croix, 108.
Cousin (Jean), peintre, 45.
coussin de missel, 233.
couveuses artificielles (invention des), 76.
Covadonga, basilique, 54.
Coxyde, abbaye des Dunes, 183.
Coxye (Michel van), 194.
Cranach (Lucas), 507.
Cré (le P.), 437.
Création de la femme (Raphaël), 98, 99.
Crémarté, vase antique, 522.
Crète, fouilles, 349.
Cristiada (la), 170.
Croissant, 487; — (armes de l'Ordre du), 161.
croissant d'or irlandais, 262.
croix, en bronze, 155; — de cimetière, 523; — en cristal, 242, 395; — ornementale, 482, 484; — de procession, 239; — reliquaire, 260, 492; — triomphale, 90, 543; — du XIIIe s., 309; — de Jésus-Christ, 377, 394; — (relique de la vraie), 104, 227; — (titre de la), 222.
Cronaca (voir Pollaiuolo), 427.
Cronica Cestrensis, 511.
crosse, en ivoire, 277; — du XIIIe s., 523.
Crostarosa (Mgr), 437.
Crowe, 285.
Crucifix (image sculptée du), 359.
Crucifixion, del Castagno, 517; — de Giotto, 82; — de Patenier, 469; — de Signorelli, 95, 96.
Culot, 489.
Cumes, Sybile, 416.
Cunault, église romane, 512; tour, clocher, 512.
Cunégonde (couronne de) 586.
Cussy-la-Colonne, colonne antique, 489.
Cybèle, statue en bronze, 347.
Cymes, Sybile, 415.

D.

Daghestan, pierres gravées, 161.
Dagobert, 140.
Dainville, architecte, 411.
Dair (Jean), architecte, 292.
dalles tumulaires, 336.
dalmatique, byzantine, 436; — de Charlemagne, 436; — de Léon III, 18.
Dampierre (testament d'Agnès de), 356.
Daniel, 416; — des Caussines, 106.
Dante, 162, 231.
Danube, 26.
Danzas (le P.), 223, 228.
Daphni, monastère, 348.
Darcel, 385.
Darmstadt, musée, 471.
David, 71, 415; — gardant les troupeaux, 532.
David (Gir.), 71, 254, 350, 468, 469; — (Châsse de), 255.
Davin (le ch^ne), 391.
Davy, architecte, 292, 293.
De Bart, 283.
De Boek, sculpteur, 376.
décor, architectonique, 481; — médiéval, 475; — (source du), 481.
découverte archéologique, à: Carthage, 260; — Cnossos, 523; — Malines, 538; — Ouargla, 68; — Palestine, 68; — Paris, 370; — Rome, 518, 521; — Thérouanne, 162; — Tunis, 520.
décrets athéniens du Ve s., 347.
déesse-mère, 347.
Dehaisne (Mgr), 172; — (monument de), 456.
Deir el Galaa, temples phéniciens, 349.
Delacroix (Eug.), peintre, 513.
Deligand (collection), 68.
Délivrance de S. Pierre (Piero della Francesca), 94.
Denderleeuw, église de St-Amand, 89.
dent de scie, 481.
Déodatus, év. de Nevers, 39.
Déposition de la croix, 314, 318.
Dermech, basilique chrétienne, 69.
Desaix (statue de), 531.
Desclée, De Brouwer, 265.
Desiderio da Settignano, 209.
Despériers (Jean), architecte, 294.
Desprez (Mgr) (statue de), 185.
dessinateurs de jardin, 528.
dessins du moyen âge, 437.
Deverthamond (dame Jeanne), 443.
Diario romano, 511.
Dictionnaire d'orfévrerie, 119.
Didier (abbé), 125.
Didier (P.), dominicain, 195.
Didron, 188, 338, 422.
Dijon, chapelle de St-Denis, 154; — chapitre de l'abbaye St-Étienne, 153; — clochers, 153; — église des Carmélites, 88; — Ste Épine, 220; — inscription du XVe s., 473; — musée, 475; — Notre-Dame, 472, 474, 475; — palais du parlement, 473; — peintures murales, 87; — reliquaires, 220; — rotonde de St-Bénigne, 472; — Saint-Michel, 472; — salle des Gardes, 368, 527; — tapisseries flamandes, 204; — tête sculptée, 204, 471; — vitraux, 88.
diplômes carolingiens, 70.
diptyque du XIVe s., 252.
Dispater (figurine de), 347.
Disputatio mundi et religionis (manuscrit du XIIIe s.), 236.
disques en schiste, 520.
Divine comédie (la), 162.
Domenico, peintre, 458.
Domenico di Polo, graveur, 520.
Dominicains (les), 427.
Donatello, 209.
Donauwörth, Ste Épine, 408.
Dougga, capitole, 521; — fouilles, 54; — inscription antique, 69; — théâtre, 261.
Drac (Jean de) (armoiries de), 3-4.
Dresde, musée, 93.
Dreux (Phil. de), év., 113; — chapelle royale, 512; — vitraux, 512.
droit antéjustinien, 70.
Du Cange, 103, 104, 111, 391.
Duchesne (l'abbé), 155.
Duchesnoy (Roch), marbrier, 443.
Dufaure (le ch^ne), 222.
Durand, 417; — le *Machon*, 287, 292.
Durazzo (le C^al), 495.
Dürer (Albert), peintre, 45, 164, 465, 467.
Du Rif, peintre, 527.
Dusevel, 107, 110.
Dyck (van), portraitiste, 85, 362; — (exposition des œuvres de), 85; — peintures religieuses, 85; — tableaux, 259.

E.

écailles, 487.
éclectisme artistique, 134.
école, bourguignonne de sculpture, 472; — française d'archéologie, 261; — française d'architecture, 76; — gothique de peinture, 28; — ombrienne de peinture, 215; — de peinture des Pays-Bas, 281; — ro-

mane auvergnate d'architecture, 350 ; — siennoise de peinture, 166 ; — toulousaine de sculpture, 263 ; — tournaisienne d'architecture, 326, 450.
Edouard Ier de Bar (tombeau de), 263.
Éducation populaire (l'), 302.
Eginhard, 401.
église, à : Angers, 161, 305 ; — Anvers, 373 ; — Arles, 261, 266 ; — Aubechies, 308 ; — Audenarde, 89 ; — Augsbourg, 22 ; — Beaune, 472 ; — Bessines, 120 ; — Bethléem, 363 ; — Blois, 21 ; — Bonneval, 524 ; — Borgerhout-lez-Anvers, 51 ; — Bourges, 8 ; — Brionne, 301 ; — Bruges, 184, 368 ; — Bruxelles, 89 ; — Carcassonne, 203 ; — Caudebec, 361 ; — Champ-le-Duc, 39 ; — Châteaudun, 525 ; — Chemiré, 338 ; — Conque, 448 ; — Corbeil, 140 ; — Denderleeuw, 89 ; — Dijon, 88, 152, 472 ; — Etampes, 525 ; — Florence, 426, 427 ; — Furnes, 184 ; — Gallardon, 524 ; — Gand, 286 ; — Liége, 334 ; — Lincent, 368 ; — Lisieux, 293 ; — Louvain, 86 ; — Lucques, 427 ; — Malines, 50 ; — Meaux, 263 ; — Méricourt-village, 106 ; — Milan, 110, 231 ; — Mirepoix, 193 ; — Montant, 193 ; — Montmorency, 514 ; — Munich, 12 ; — Naples, 165 ; — Nicosie, 263 ; — Nieuport, 184 ; — Nivelles, 308 ; — Pamiers, 163 ; — Paris, 47, 89, 262 ; — Parral, 284 ; — Pise, 499 ; — Pont-Audemer, 361 ; — Pujols, 163 ; — Quillebec, 361 ; — Ramdonkweert, 51 ; Ravenne, 342 ; — Reims, 47, 478 ; — Rome, 155, 184, 346, 359, 433, 439, 537 ; — Rouen, 276 ; — Saint-Dié, 39 ; — Saint-Geniès, 363 ; — Saint-Sauveur en Rue, 430 ; — Saint-Thibault, 183 ; — Senlis, 163 ; — Spello, 210 ; — Tarascon, 348 ; — Thourout, 319 ; — Toulouse, 447, 505 ; — Tournai, 244, 334 ; — Troyes, 195 ; — Verviers, 61.
Église, 416 ; — union des, 172.
églises (notes pratiques pour la construction des), 47, 334 ; — campanile, 50 ; — entrée, 47 ; — législation actuelle, 49 ; — (musées des), 311 ; — plan, 47 ; — porche, 48 ; — tour, 49 ; — tour occidentale, 50 ; — en bois de Norwège, 81 ; — des XIIIe et XIVe s., 335 ; — à 5 nefs, 342.
Einsiedeln, Ste Épine, 408 ; — inventaire du Xe s., 408.
El-alia, villa romaine, 162.
Élisée (le prophète), 227.
El-kalb, 101.
Eltz (Marguerite) (épitaphe d'), 451.
Ely, cathédrale, 449 ; — tour normande, 449.
émaillerie, allemande, 76 ; — limousine, 76, 265, 383.
émailleurs, orientaux, 125 ; — rhénans, 130.
émaux, 118-130 ; — de basse-taille, 247 ; — italiens, 385 ; — translucides, 131, 237.
Émulation (l'), 451.
Enguerrand, 394.
Enlumineurs, 458, 465 ; — des Pays-Bas, 71.
Ennodius, 232.
Enthousiasme religieux au XIIe s., 34.
entrelac, 484.
Épées, ducale, 440 ; — gauloises, 520 ; — d'honneur, 351.
Épine (la Ste), de : Alexandrie, 393 ; — Amalfi, 110 ; — Amiens, 393 ; — Andechs, 102 ; — Andoche-lez-Autun, 397 ; — Angers, 394 ; — Aoste, 395 ; — Arras, 963 ; — Autun, 396 ; — Avignon, 223 ; — Beaulieu, 503 ; — Beauvais, 397 ; — Bellune, 115 ; — Berne, 397 ; — Bethune (Robert de), 502 ; — Blois, 397 ; — Bohême, 397 ; — Bouillac, 398 ; — Boulogne, 224 ; — Bozzolo, 399 ; — Bruges, 399 ; — Brunswig, 493 ; — Cambrai, 399 ; Carpentras, 400 ; — Cava, 400 ; — Cefalu, 400 ; — Chalandon, 401 ; — Chalette, 400 ; — Chambéry, 403 ; — Charles-le-Téméraire, 404 ; — Charroux, 405 ; — Chartres, 114 ; — Château Ponsac, 406, 504, 505 ; — Cita di Castello, 230 ; — Clairvaux, 111 ; — Clermont, 218 ; — Cluny, 407 ; — Cologne, 400 ; — Compiègne, 102 ; — Corbie, 110 ; — Courtrai, 107 ; — Donauwörth, 408 ; — Dijon, 220 ; Einsiedeln, 408 ; — Fano, 224 ; — Florence, 227, 409 ; — Froid-Chapelle, 109 ; — Gand, 491 ; — Godefroid de Bouillon, 224, 406, 505 ; — Grandmont, 406, 505 ; — Granselve, 398 ; — Gratterii, 492 ; — Halberstadt, 109 ; — Halle, 492 ; — Hanovre (roi de), 492 ; — Huy, 115 ; — Issac, 497 ; — Königsfelden, 493 ; — La Thieulaye, 493 ; — Lens, 224 ; — Le Paraclet, 394 ; — Le Puy-les-Baronies, 228 ; — Le Ronceray, 395 ; — Lezat, 493 ; — Liessies, 108 ; — Lille, 113 ; — Longpré, 106 ; — Lucques, 221 ; — Magdebourg, 492 ; — Malines, 404 ; — Malmesbury, 102 ; — Mandeville, 114 ; — Marienberg, 493 ; — Maubeuge, 394 ; — Maubuisson, 494 ; — Megli, 495 ; — Mende, 496 ; — Méricourt Village, 109 ; Montfleury, 228 ; — Mont-Haro, 103 ; — Montreal, 496 ; — Mont-St-Quentin, 103 ; — Moulins, 407 ; — Namur, 106 ; — Nantes, 498 ; — Noyon, 498 ; — Olmutz, 112, 229 ; — Padoue, 498 ; — Palma, 498 ; — Pampelune, 227 ; — Paris, 498 ; — Pavie, 115 ; — Pise, 499 ; — Polignac, 501 ; — Poligny, 501 ; — Reims, 394, 501 ; — Rhodes, 502 ; — Rome, 222 ; — Saint-Amand, 503 ; — Saint-Bernard (Le Grand), 229 ; — Saint-Chamond, 222 ; — Saint-Cyprien, 503 ; — Saint-Denis, 103 ; — Saint-Goussaud, 504 ; — Saint-Pierre d'Albigny, 222 ; — Saint-Pierre de l'Épine, 102 ; — Sainte-Livrade, 504 ; — San Placidio de Colonero, 223 ; — Sens, 504 ; — Sin-le-Noble, 503 ; — Soissons, 105 ; — Solesmes, 224 ; — Talbot, 406 ; — Tarascon, 497 ; — Toulouse, 505 ; — Tournemire, 225 ; — Trévise, 506 ; — Troyes, 104, 226 ; — Turin, 404 ; — Tusculum, 506 ; — Vaulsor, 219 ; — Venise, 115, 227, 506 ; — Vicence, 112 ; — Wevelghem, 229 ; — Wittenberg, 507 ; — Zurich, 408.
Épinette (jeu de l'), 113.
épigraphie, 435.
épitaphe, d'une martyre, 69.
épitaphes, des églises flamandes, 7.
Épopée byzantine (l'), 532.
Erhlé (le P.), 437.
Erick le Bon, 533.
Erythrée, couronne en or, 522 ; — Sybille, 415.
Escurial (inventaire de l'), 469.
Espagne, 170 ; — art funéraire, 356 ; — correspondance, 52, 250.
Estampes (Mad. d'), 498.
esthétique des villes, 525.
étain doré, 268.
Etampes, château, 525 ; — confessionnal en bois sculpté, 525 ; — église Notre-Dame, 525 ; — lutrin en cuivre, 525 ; — St-Basile, 525 ; — St-George, 525 ; — St Gilles, 525 ; — Tour de Guinette, 525 ; — Vitraux, 525.
Étienne (le chne), 114 ; — de Bourbon, dominicain, 476 ; — VI de Mercœur, 219.
étoffe, ancienne, 550 ; — byzantine, 118 ; — persane, 116.
étoile, 487.
études archéologiques, 524.
Eudes, prévôt, 35.
Eugène, pape, 107.
Eugubines (tables), 206.
Eusebio di San Giorgio, peintre, 96, 206, 260.
évangéliaire, 385 ; — ambrosien, 437.
évangélistes (les), 241.
Evreux, triptyque du XVIe s., 527.
exorcisme (formule d'), 424.
exposition, des Beaux-Arts à Paris, 508 ; — des maîtres flamands à Bruxelles, 186 ; — du mobilier liégeois, 186 ; — d'œuvres d'art à Abbeville, 77 ; — des œuvres de Van Dyck, 85.
Exuviæ Constantinopolitanæ, 507. Cf. Riant.
ex-voto en bronze, 520.
Eyck (les Van), 252, 281, 457, 493, 495 ; — (dalle tumulaire des), 282 ; — Hubert, 282, 284.
Eynardon, orfèvre, 228.
Ezéchiel, 415.

F.

fabriques d'églises, 50
Fabris (Emilio de), architecte, 426.
faïence, émaillée, 248 ; — de Gubbio, 206 ; — italienne, 100.
Fain (L.), architecte, 360.
Fano, Ste Épine, 224.
Farcy (de), 158, 161, 248, 340, 394, 395.
Farfa, manuscrit du XIe s., 359.
Fatigati (Enrique Serrano), 252.
fauconneau en bronze, 68.
fauconniers du XVIe s., 529.
Félibien, 103.
fermail de chape, 268.
fermes flamandes, 81.
Ferrario, 231.
Ferreiro Lopez, 342.
festons, 485, 490.
feuillages sculptés, 14, 15.
Feuillants, 152.
Fezenzaguet (Le victe de), 267.
fibules mérovingiennes, 280.
figurines en terre cuite, 69.
Finsonius (Lud.), peintre, 457.
Fior (les), sculpteurs ornemanistes, 529.
Fisen, 219.
Fivizzano, *Pontificale*, 519.
Flameng (Léop.), graveur, 517.
flammes, 485.
Flandres (les), 145.
Flandrin (Hipp.), peintre, 513.
flèche, en briques, 521, 368 ; — en charpente, 14, 51, 295 ; — conique, 49 ; — gothique, 51, 52 ; — octogonale, 27, 51 ; — octogonale sur tour carrée, 49 ; — en pavillon, 49 ; — en pierre, 51 ; — polygonale, 152 ; — de la Renaissance, 50 ; — rhénane, 50 ; — torse, 26 ; — de Malines, 546 ; — de Rouen, 295.
fleurs artificielles, 338, 339 ; — sur les autels 339, 340 ; — de lis, 537.
Fleury (Rohault de), 396.
Fleury-St-Benoît, abbaye, 62.
flore, gothique de Meaux, 16 ; — de Rouen, 302.
Florence, *Adoration des mages* (Mantegna), 78 ; — basilique St-Laurent, 427 ; — concile, 172 ; — concours Alinari, 276 ; — Christ du Titien, 78 ; — église del Carmine, 518 ; — église St-Laurent, 209 ; — Ste Épine, 227, 409 ; — galerie Santa Maria Nuova, 347 ; — hôpital, 517 ; — madone de Raphaël, 78 ; — de Botticelli, 156 ; — Maria Novella, 417 ; — Ste-Marie des Fleurs, 426 ; — œuvres d'art, 517 ; — palais Strozzi, Rucelai et Piccolomini, 309 ; — portrait équestre de Philippe IV, 261 ; — reliquaire, 409 ; — Riccardianus (manusc. du Xe s.), 261 ; — Santa Croce, 427 ; — tableaux de broderie, 247.
flots, 486.
Foligno 212 ; — fresque de Mesastris, 213.
fondeur, Jacques de Gérines, 350 ; — Schwarthaler, 23.
fontaine, du XVIe s., 24 ; — *des eaux vives*, 284.
Fontaine-les-Blanches, abbaye, 528.
Fontaine-lez-Dijon, château, 152 ; — église, 152 ; — flèche polygonale, 152 ; — peinture, 152 ; — par Nivard, 152.
Fontanella, monastère Sant' Angelo, 262.
Fontanini 379.
fonts baptismaux, d'Asnières, 163 ; — Kuymer, 270 ; — Ulm, 28.
Forum romain, 69, 70 ; — fouilles, 348.
Foucault (Mgr), 43, 551.

Foucher, 182.
Foucquet (inventaire), 233.
foudre, 487.
Foulcher, 220.
fouilles, à Benian, 69 ; — Carthage, 69, 161, 261 ; — Cnossos, 513 ; — Crète, 349 ; — Dougga, 521 ; — Frocourt, 260 ; — italiennes, 165 ; — Memphis, 348 ; — Paris, 89 ; — Pergame, 349 ; — Rome, 348, 436, 518 ; — Sakkara, 522 ; — Tello (Chaldée), 347 ; — Thérouanne, 520 ; — Tours, 55.
Fouilloux (le chne), 429.
France, églises dédiées à S. Paul, 333 ; — inventaires des richesses d'art, 181 ; — stalles antiques, 410.
Francesca (Piero della), peintre, 94, 95.
François, d'Angoulême, 269 ; — Ier, 59, 76.
Freppel (Mgr) (monument de), 90.
Fresdelval, cloître, 270.
Fresneau (Louis), abbé commend., 405.
fresques, à : Arezzo, 334 ; — Assise, 82, 212 ; — Florence, 213 ; — Foligno, 213 ; — Gand, 350 ; — Glanfeuil, 182 ; — Malines, 538 ; — Melun, 517 ; — Montefalco, 213 ; — Naples, 166 ; — Pise, 213 ; — Poitiers, 386 ; — Rome, 518 ; — Santa Anna, 317 ; — San Gemignano, 213 ; — Sienne, 307 ; — Spire, 30.
frettes, 482.
Fribourg, *congrès scientifique et catholique*, 72.
frise, 489.
Frisi, 392.
Froid-Chapelle, 109.
Frocourt, fouilles, 260.
frontispice, 249.
Fugger (tombe de), 24.
fuite en Égypte, 198, 235, 536.
Fulbert, év., 36, 38, 142.
Furnes, église Ste-Walburge, 184.
Füssen, abbaye, 177.

G.

Gabriel de Barbassina, 238.
Gabry (Charlot), 338.
Gaddi (Angiolo), peintre, 518.
Gaillon, chapelle, 359 ; — château, 359.
Galand (J.-J.), 67.
Galefroy, 221.
Gallardon, château, 524 ; — église, 524 ; — maison antique, 524.
Gallia, 223.
Gallopin (Mathurin), architecte, 249.
Galvagnana (chronique de la), 392.
Gams, 219.
Gand, ancienne boucherie, 350 ; — béguinage Ste-Élisabeth, 146, 147, 151 ; — cathédrale, 190 ; — confrérie de N.-D. aux Rayons, 284 ; — église St-Sauveur, 286 ; — Ste Épine, 491 ; — gilde de St-Luc, 284 ; — inscription latine, 282 ; — Leugemeete, 350 ; — maison des Bateliers, 275 ; — musée de l'abbaye St-Bavon, 543 ; — peintures murales, 90 ; — Schepenhuis, 350 ; — *société d'histoire et d'archéologie*, 71, 250 ; — vitrail, 90.
Garcia (Simon), architecte, 341.
Gardin (Wuillaune), sculpteur, 458.
gargouille, 302.
Garnier (Jos.), 200, 385 , — de Traisnel, év., 106.
Garruchi (le P.), 353.
gaufriers lorrains, 171.
Gaule Narbonnaise, 69.
Gaullieux, 248.
Gauthier de St-Hilaire, architecte, 292.
Gautier, de Courtrai, 113 ; — le Magnifique, 287.
Gayard, architecte, 448.
Geerts, imagier, 376.
Geirnaart, architecte, 320.
Gelis (Armand), spirite, 270.
Genève, verre doré, 421, 422.
gentilhomme normand (mobilier d'un), 441.
Geoffroi de Lèves, év. au XIIe s., 34, 139, 141 ; — de Miolans, 222.
Géomètre (Jean), poète, 533.
Georges Ier d'Amboise, 296, 298.
Gérard de Lairesse, peintre, 186.
Gérines (Jacques de), fondeur, 350.
Gerino da Pistoia, peintre, 94.
Germain (L.), 40, 421, 424.
Gerspach, 101, 157, 217, 278, 318, 346, 428, 510, 519.
Gheeraert (Marc), 71.
Gherardi (Filippo), peintre, 427.
Ghirlandaio (Ag.) da Fivizzano, peintre, 428.
Ghistelles, flèche en briques, 428.
Giacomino, da Cremona, orfèvre ; — da Fabiano, 437.
Giffard, sculpteur, 425, 426.
Gilbert, 290.
Gilde, de St-Bernulphe, 531 ; — de St-Thomas et de St-Luc, 158, 284.
Giotto, 166, 209, 214, 236, 237, 264, 459.
Giovanni da Pietro, peintre, 212.
Giuliano Amadei di Firenze, peintre, 428.
Givry (Le Cal de), 196.
Gizeh, grand sphinx, 260.
Glanfeuil, abbaye de St-Maur, 182 ; — fresques, 182.
gloire, 486.
Glossaire archéologique, 243.
Gobelins, 193, 196, 276.
Godefroid de Bouillon, 394, 506 ; — (couronne de), 224.
godron, 485.
Goes (Hugues van der), 254, 346, 517.
Goethe, 96.
Gordien, empereur, 162.
Goslin, év., 38.
Gossaert (Jean), peintre, 256, 257, 258.
Gotier (Michel), architecte, 361.
Gotteaux, peintre-verrier, 528.
gouttes, 485.
graduel, manuscrit du XVIe s., 44, 46.
grand-maître des mines de Lorraine (armoiries du), 46.
Grand-Saint-Bernard, Ste Épine, 229 ; — inventaire de 1666, 229 ; — nécrologe, 229 ; — reliquaire, 229.
Grandes chroniques de France, 103.
Grandmond, abbaye, 406 ; — Ste Épine, 406, 505 ; — inventaires, 407.
Granselve, Ste Épine, 398.
Granvelle (le Cal de), 396.
Graterii, Ste Épine, 492.
gravure, à l'eau-forte, 164 ; — niellées, 520.
Grazia Leonardo, peintre, 428.
Greban (Arnoul), 162.
grecque, 483, 484.
Grégoire, V, 534 ; — XIII, 440.
Grégorovius, 358.
Grenier (Dom), 102.
Grignoux (le seigneur de), 406.
grillage en fer forgé, 24.
Grimaldi, 18.
Grimani (le bréviaire), 71.
Gronis (Mme Claire Ald.), 504.
Grisar (le P.), 434.
grotesque (le), 477.
grottes vaticanes, 433.
Gualla (J.), 115.
Guarrin (Élie), 398.
Gubbio, 206 ; — cathédrale, 206 ; — faïences, madone du Belvédère, 207 ; — *misericordia* (Ibi Sinibaldo), 206 ; — palais communal, 206 ; — palais ducal, 206 ; — tables eugubines, 206.
Guepin (Dom), 225.
Gueux (les), 230, 320.
Guffens (copies de), 460.
Guido da Sienna, 209.
Guidone, 313.
Guiffrey, 193, 196.
Guignencourt, vitraux, 449.
Guillaume, d'Estouteville, 298 ; — des Grez, év. du XIIIe s., 113, 114 ; — d'Essy, 396 ; — VI de Montpellier, 398.
guillochis, 484.
guirlande, 490.
Guy, d'Arezzo, 520 ; — de Bourgogne, 430.
Gymnasium vosagense, 44.

H.

hachettes en bronze, 261.
Haeghen (van der), 284.
Haie-aux-B.-H. (prieuré de la), mobilier, 410, 418.
Haimon, abbé au XIIe s., 34, 35.
Halberstadt, Ste Épine, 109 ; — missel du XVIe s., 109 ; — reliquaire, 109.
Halle, Ste Épine, 492 ; — inventaire, 492 ; — reliquaire de la Ste Épine, 491.
Hamelin, 38.
Hanovre (roi de) (Ste Épine du), 492.
Harlebeke, chape brodée, 531.
Harpocration, 54.
Hasselt, vitraux, 40.
Hasson, patriarche de Jérusalem, 260.
Haumont, abb., voile de Ste Aldegonde, 495.
Haute-Loire, peintures murales, 529.
Helbig (J.), 87, 131, 136, 151, 165, 192, 264, 334, 336, 351, 355, 371, 376, 440, 471 ; — (Wolfgang), 165.
Hellepute, 135.
Hellespontine (la Sybille), 416.
Hendrix, 374.
Hennequin de Bruges, 194.
Henri, abbé de St-Denis, 103 ; — de Bretagne, 395 ; — de Champagne, 106, 227 ; — de Constantinople, 106, 108, 111, 394 ; — prévôt, 35 ; — II, 386 ; — IV, 153, 352, 378 ; — VIII (fauconneau en bronze de), 68.
Henszelman, 340.
Héraclès Opperman, statuette en bronze, 347.
Hercule (statue d'), 24.
Hering d'Eichstaett (Loys), sculpteur, 451.
Herman (le P.), 286.
Hermet (l'abbé), 168.
Hermine (l'Ordre de l'), 426.
Hérode, 198, 235.
Héron (L.), 196.
Heures, dédiées aux demoiselles, 421 ; — (livre d'), 248, 266, 421.
hiératisme grec, 237.
hiéroglyphisme hétéen, 523.
Hildesheim, calice du XIIIe s., 232.
Histoire de l'art (Congrès de l'), 457.
Hojeda (le P.), 170.
Holbein (Hans), peintre, 164.
Hollar (Wenceslas), architecte, 546.
hom, 489.
Hongrie, 383, 385.
Honorius Ier, 359.
Horebout (Gér.), peintre, 71.
hôtel de ville, de : Augsbourg, 33 ; — Binche, 369 ; — Bruges, 552 ; — Bruxelles, 89, 194, 486.
Houdebine (l'abbé) T.-L. 410-418.
Hubert, architecte, 545 ; — (maître), peintre, 281.
Huesca, chapiteau du XIe s., 78.
Hugo (Vict.), œuvres posthumes, 88.
Hugue Capet, 102.
Hugues, prêchantre, 38 ; — de Flavigny, (chronique de), 220 ; — moine, 111 ; — de Rouen, 34, 35.
Humbert d'Ormant, 116 ; — II (dauphin), 228.
Hunic (Jos.), graveur, 545.
Huwellin (maître maçon), 47, 451.
Huy, Ste Épine, 115.
Huysmans, 476.

I.

iconoclastes, 373, 410.
idéal dans l'art, 96.
Idesbald (le Bx), 183.
Igel (Trèves), tombeau romain, 488.

Ile de France, portail, 137.
Ilgyrus, 219.
imagerie religieuse, 175.
imagiers, bourguignons, 472 ; — du moyen âge, 477.
Inde, abbaye, 445 ; — St Suaire, 445.
Index bibliographique, 83, 179, 270, 364, 452, 547.
Indo-Chine, mission archéologique, 161.
Ingelram, architecte, 287.
Ingres, peintre, 512.
Inguimbert, (tombeau d'), 529.
Innocent, III, 110 ; — IV, 106 ; — VIII, 268; — (inventaire des tapisseries d'), 269.
Innocents (massacre des), 198, 235 ; — (reliques des), 238.
inscription, d'Angora, 522 ; — antique de Dougga, 69 ; — dans le Liban, 69 ; — épigraphique, 97 ; — grecque, 104, 114, 261 ; — hébraïque, 424; — latine du XVe s., 236, 238 ; — latine à Gand, 282; — en mosaïque 161;— punique, 54; — votive à Saturne, 347; — du XIIe s., 38 ; — du XIIIe s., 501 ; — du XVe s., 473.
inscriptions, antiques de Baalbeek, 68 ; — antiques d'Ouargla, 68 ; — campanaires, 263, 429 ; — des catacombes, 177 ; — chaldéennes, 69 ; — chrétiennes, 260, 435 ; — couphiques, 523 ; — cunéiformes, 523; — égyptiennes, 261 ; — gnostiques, 520 ; — grecques, 161 ; — hymyarites, 70 ; — latines 268; — monétaires, 68; — mycéniennes, 523; — nabatéennes, 63 ; — phéniciennes, 348; — en traits curvilignes, 347.
intailles sur cristal, 520.
inventaire à Aix (IXe s.), 102, 234; — Amalfi, (1504), 110 ; — d'Anastase, 117 ; — à Aoste (du trésor), 396 ; — Barbou (J.), 442 ; — Blois (XIIe s.), 397 ; — Bourbourg, 233; — Brunswig, 493 ; — Cambrai, 399 ; — Cardonnel (Le chne), 233 ; — Catherine Nobili Sforza, 169; — Cefalu (XVIIIe s.), 400 ; — Chambly, 404; — Charles le Téméraire, 404; — Chartres (XIVe s.), 114 ; — Chazelles, 442; — Courtrai, 107; — Einsiedeln (Xe s.), 408 ; — Escurial, 469 ;— Foucquet, 233; — France (richesses archéologiques), 181 ; — Grandmont, 407;— Grand St-Bernard, 229; — Halle, 492 : — Jean de Presle, 237 ; — Liége (cathédr.), 246; — Londres (St-Paul), 233 ; — Lyon (cath.), 244 ; — Marseille (cath.), 240; — Maubeuge, 495 , — Megh., 495 ; — Monza, 379; — Paris (St-Sépulcre), 244 ; — Reims (cath.) 245 ; — Rome (St-Pierre), 244 ; — Troyes (anciens), 105 ; — (XIVe s.), 227.
Irène (l'impératrice), 102.
Irlande, tours rondes, 531.
Isabeau, 401.
Isabelle, de Gonzague, 391 ; — de Portugal. 473.
Issac, Ste Épine, 497.
Italie, correspondance, 155, 344, 426, 516: — (lettres d'), 77 ; — monuments nationaux, 316 ; — recettes des musées, 345.
ivoires, antiques, 167 ; — byzantin du XIe s., 265 ; — du XIIe s., 437 : — égyptien, 166, 167.

J.

Jacobello del Fiore (testament de), 232.
Jacotot (l'abbé), 196, 200.
Jacquard (Claudius), peintre, 513.
Jacques de Douai, orfèvre, 493.
Jacquet, peintre, 195.
Jaffé, 431.
Jardin des Oliviers, 31.
Jardins (dessinateurs de), 528.
Jarres chaldéennes, 347.
Jean, graveur, 20 ; — d'Angely, architecte, 287; — de Bruges, peintre, 71 ; — de Marigny (statue de), 163; —d'Orbais, architecte, 287 ; — sans-Peur (épée de), 262 ; — (tombeau de), 473 ; — de Pise, architecte, 237 ; — II, duc du Bourbonnais, 497; — III,334; — V, duc de Bretagne, 426 ; — VII, 187 ; — (Umbella de), 18-21 ; — XVI (antipape), 534 ; — XXII, 165 ; — XXIII, 161.
Jeanne, d'Arc (statue de), 65 ; — de Bourgogne, 12, 163 ; — d'Évreux, 495 ; — de Flandre, 151 ; — de Navarre (livre d'heures de), 68 ; — de Presles (inventaire de), 233 ; — de Vivonne (statue de), 161.
Jean de Chartres, tailleur d'images, 266.
Jellinck (Ludwig), 93.
Jérémie, 416.
Jérusalem, basilique de l'Ascension, 437 ; — épines, 218 ; — S. Sépulcre. 342.
Jésus-Christ (adoration de), 257 ; — (statue de), 155; — (Vie de), 169, 170. (*Voir* Christ.)
Jeudi absolu (le), 441.
Jeux de briques, 482.
Joannes II, év. de Jérusalem, 219.
Joest (Johann.), sculpteur, 355.
Jonas, 416.
Joseph II, 147.
Jouglar, 398.
Juba II (tête de), 260.
Judas (deniers de), 352.
Jugement dernier (le), 11 ; — (de Lucas de Leyde), 82.
Julien, le jurisconsulte, 69.
Jules II, 94 ; — (médaille de), 419 ; — III, 155.
Jupiter, 487.
Justice (figure allégorique de la), 414, 417.
Juvénal des Ursins (famille de), 161.

K.

Karvak, salle hypostyle, 261 ; — temple de Phtah, 261.
Keldermans (J.), architecte, 546.
Khoniatonou, 261.
Klenze (de), architecte, 23.
Klopstock, 170.
Kondakow, 131, 132.
Königsfelden, Ste Épine, 493 ; — trésor, 493.
Krosigk (Conrad de), 109.

L.

Labarte, 118, 122, 124, 125, 377, 378, 380, 382.
Labrazzi, 388, 389.
Lacordaire, 188.
La Couronne (inventaire de l'abbaye de), 243.
La Lande (De), 118.
Lalou, architecte, 56.
Lamarche, chapelle carolingienne, 39.
La Marck (maréchal de la), 269.
Lambin (E.), 17, 305.
Lammens (J.), 145, 149, 151.
Lamperez (Vinc.), architecte, 340.
La Muette, château, 528.
Landas (famille de), 230.
Langeais, château, 57, 58.
langes bénits, 351.
Lanore (M.), 39, 145.
Lante (le Cal Marcellus), 155.
lanterne des morts, 531.
Laocoon, 68.
La Plain, cloche, 419.
Larivière, peintre-verrier, 513.
Larnaca, stèle funéraire, 260.
La Rochefoucauld (Charles de) (testament de), 357 ; — (Guill. de) (testament de), 441.
La Rovère (Jérôme de), 498.
Lassus, architecte, 135.
La Thieulaye, Ste Épine, 493 ; — reliquaire de la Ste Épine, 493.
Latran, oratoire St-Venance, 359.
Lattre (Anne de), 503.
Lavigerie (Mgr) (statue de), 185.
Lazzari (Fr. Ign.), 230.
Lazare (st), dent, 227.
Le Chevalier (Messire Jacques) (testament de), 356.
Lecocq (Hugues), chne, 193, 196, 198, 199, 202, 204 ; — (litre de), 196.
Ledru (l'abbé), 138.
Lefèvre-Pontalis, 138.
Légende dorée, 69.
Le Gras (l'abbé), 407.
Lehoreau, 336.
Le Mans, bréviaire manuscrit du XVe s., 210 ; — portails, 137, 138, 141, 142, 143 ; — tenture de S. Gervais, 200.
Le Nôtre, architecte, 524.
Lens, Ste Épine, 224.
Léon, I, 518 ; — III (dalmatique de), 18 ; — XIII, 352.
Leoni (Leone), sculpteur, 520.
Le Paraclet, Ste Épine, 394.
Le Puy, bréviaire, 174 ; — cloches antiques, 429.
Le Puy-lez-Baronies, cérémonial manuscrit, 246 ; — Ste Épine, 228.
Le Ronceray, Ste Épine, 395.
Le Roucq (Noël), dessinateur, 363.
Le Roy (Nic.), peintre, 528.
Le Roux (Laurent), architecte, 361.
Lettres grecques (collection de), 520.
Lezat (Arriège), Ste Épine, 493.
L'huillier (Jean), év. (armoiries de), 4.
Liban, inscription antique, 69.
Liber, pontificalis, 18, 359, 384 ; — *miraculorum Stæ Fidei*, (manuscrit), 267.
Libique (la sybille), 416.
Licorne (tenture à la), 196.
Liedekerke (comtes) (mausolée des), 89.
Liénard de Maillé (testament de), 357.
Liége, église St-Jacques, 334 ; — exposition du mobilier liégeois, 186 ; — invent. de la cathédrale, 246.
Liessies, Ste Épine, 108 ; — reliquaire du St-Sang, 108.
Liévin d'Anvers, peintre, 71.
Lille, église N.-D. de la Treille, 48 ; — Ste Épine, 113;— monument de Mgr Dehaisne, 456 ; — reliquaire de la Ste Épine, 113.
Limbourg, bâton de S. Pierre, 130 ; — reliquaire, 385.
Limoges, contre-scel du XIIe s., 120.
Linas (Ch. de), 125, 378, 382.
Lincent, église, 368 ; — tour en silex du XIVe s., 368.
Lincoln, stalles, 410.
Lindahof, château, 26.
Lion le philosophe, 385.
Lippi (Fil.), 209, 518.
Lisieux, St-Pierre, 292.
listels, 483
litre funéraire du XVIIIe s., 68, 196.
littérature, chrét. des 1ers siècles, 435 ; — orientale, 435.
liturgie, ancien rituel, 430 ; — chant sacré, 434 ; — *Ephemerides liturgicæ*, 177, 444 ; — évangéliaire ambrosien, 437 ; — évangéliaire de Metz, 385 ; — formule d'exorcisme, 424 ; — lavement des pieds, 441 ; — *Liturgie sacrée*, 336, 339, 434 ; — livres de chœur, 234 ; — missel, 231 ; — office de S. Gral, 396 ; — office de la Ste Couronne, 400 ; — *ordo* anciens, 511 ; — *Pontificale*, 518 , — psautier du Xe s., 536 ; — règles liturgiques, 41. (*Voir* mobilier liturgique, vêtement liturgique).
livres, de chœur, 234 ; — du XVe s., 277 ; — d'heures : d'Angers, 248 ; — de Catherine de Médicis, 266 ; — de Chantilly, 72 ; — des demoiselles, 421 ; — du XVIe s., 419 ; — de Jeanne de Navarre, 68;— de raison, 357.
Löblinger (Mathias), architecte, 28.
Loedewich, sculpteur, 355.
Lombart (Lambert), peintre, 186.
Londres, abbayes des environs, 264 ; — école archéologique anglaise, 90 ; — exposition de peinture, 252 ; — galerie nationale, 259, 471 ; — inventaire de St-Paul, 233 ; — New Gallery, 252; —South Kensington, 259,459.

Longpré, Ste Épine, 106.
Longueau (religieuses de), 442.
Lorentino da Arrezo, peintre, 344.
Lorenzetti, peintre, 82.
Lorenzetto, sculpteur, 347.
Lorenzo di Pietro (dit *Vecchietta*), peintre, 310.
Lorraine (le Cal de), 511.
losanges, 482.
lotus, 489.
Louis, VII, 102 ; — VIII, 394 ; — IX, 398 ; — XI, 57, 209 ; — XII, 70, — XIII, 338, — d'Anjou, 104, — (écu d'or de), 418 ; — le Bavarois, 22, 392 ; — le Débonnaire, 343, 319 ; — de Mâle, 491 ; — (cartulaire de), 70.
Lourdes, château, 357.
Louvain, église St-Pierre, 89, 368.
Louvet, 114.
Louvre, musée, 69, 95, 200 ; — chalcographie, 459, — dalle de marbre, 347, — manuscrits, 259 ; — stèle funéraire, 260.
Lowric (Walter), 437.
Lucas de Leyde, peintre, 82, 258.
Lucques, église San Paolino, 427 ; — Ste Épine, 221, — St-Voult, 216, 221.
Luitgarde (la reine) (tombeau de), 56.
lune, 487.
lustre gothique en bronze, 25.
Luther, 369.
lutrin, — aigle, 417 ; — du XVIe s., 163, 417.
Luynes (le duc de), 57.
Lyon, inventaire de la cathédrale, 244.
lys (fleurs de), 537.

M.

Mackau (Ancelot de), 401.
Macquart (Dom), 109.
madone, du Belvédère (fresque), 207, 208 ; — en marbre, 347 ; — della salute, 207 ; — sixtine, 93.
Madrid, bibliothèque nationale, 341 ; — musée du Prado, 284, 467, 471.
Magdebourg, reliquaire de la Ste Épine, 492.
Maestricht, peintures murales, 68.
Mages (adoration des), 235.
Magne (L.), architecte, 158.
Magny-Lambert, monuments romains, 347.
Maguelonne, ancienne cathédrale, 448.
Maintenon, aqueducs, 524 ; — château, 524.
maisons antiques, à : Assise, 209 ; — Augsbourg, 26 ; — Gand, 173, 275 ; — Gallardon, 524 ; — Malines, 369 ; — Paris, 262 ; — Rouen, 276 ; — Stuttgart, 28 ; — Ulm, 26.
maîtres néerlandais, 252.
Majesté de Dieu, 240.
Malachie, 416
Male (Louis de), 70, 491.
Malines, ancienne maison, 369 ; — découverte de fresques, 538 ; — église St-Rombaut, 50, 543, 546 ; — frères mineurs, 404 ; — Ste Épine, 404.
Malmesbury, Ste Épine, 102.
Mander (Van), biographe, 466, 467.
Mandeville (J. de), Ste Épine, 114.
Manglard (Mgr) (tombeau de), 43.
Manuel II, Paléologue, 115.
manuscrit, 210 ; — anglo-normand, 104 ; — de l'Apocalypse, 104, — de *la Canona*, au Puy, 218, 219, — de Carpentras, 349 ; — *cérémonial* au Puy, 246 ; — flamands, 71, 495, — gothique, 437, — *liber miraculorum S. Fidei*, 297, — liturgiques, 434 ; — du Louvre, 259 ; — à peintures, 348 ; — du IVe s., 261 ; — du Xe s., 261 ; — du XIe s., à la Cava, 386 ; — du XIe s., à la Farfa, 359 ; — du XIIIe s., 236 ; — du XIVe s., 112 ; — du XVe s., 240 ; — du XVIe s., 44, 46, 259.
Marc-Antoine, 198.
Marcella (J.) (portrait de), 161.
Marchi (le P.), 352.
Marchienne-au-Pont, église, 370.
Maredsous, église abbatiale, 456 ; — vitraux, 459
Marguerite, de Constantinople, 151 ; — de Navarre (portrait de), 520.
Mariage de la Vierge, 97.
Marie, de Hongrie, 165 ; — (tombeau de), 166 ; — d'Orléans, 65 ; — *au sépulcre (les trois)*, peinture, 286.
Marienberg, reliquaire de la Ste Épine, 493.
Marignan (A.), 137, 142, 144.
Marliano (Jacques), prévôt, 234.
Mars ultor, 520
Marracci (Giov.), peintre, 428.
Marseille, inventaire de la cathédrale, 240.
Marsy (Le comte de), nécrologie, 370.
marteau de la porte Sainte, 156.
Martini (Simone), peintre, 82.
Martres, marbres antiques, 529.
Maraccio, peintre, 518.
masque, en terre cuite, 68 ; — funéraires, 69.
Matifou, basilique du IVe s., 370.
Matignon (tombeau de), 527.
Matteo, da Campione (bas-relief de), 392 ; — da Gualdo, peintre, 209.
Maubeuge, Ste Épine, 494 ; — reliquaire de la Ste Épine, 494 ; — voile de ste Aldegonde, 495.
Maubuisson, abbaye, 495 ; — Ste Épine, 495 ; — trésor, 495.
Marcelet (J.), 163.
Maurille, 287 ; — (tombeau de), 294.
Maurin (Raymond) (comptes de), 440.
mausolée tartare, 68.
Maximilien, empereur, 408, 491.
Mayence, cathédrale, 31.
méandre, 483.
Meaux, cathédrale, 1-17 ; — intérieur, 3 ; — extérieur, 11 ; — flore, 14 ; — vues diverses, 3-17, — *conférence d'histoire et d'archéologie*, 350, 540 ; — église St-Étienne, 293 ; — flèche en charpente, 14.
médaille, à inscription hébraïque, 424 ; — du XVIe s., 448 ; — du XVIIe s., 445.
médailleur (l'art du), 353.
médaillon représentant Laocoon, 68.
Médicis (torse de), 68.
Megli, Ste Épine, 495 ; — inventaire du trésor, 495 ; — reliquaire, 495.
Meire (Gérard Van der), peintre, 71.
Meizon (Oliv.), 514.
Melanzio (Francesco), 214, 215.
Mellet, architecte, 159 ; — (Dom), 159.
Melun, fresques à St-Sauveur, 527.
Mély (de), 75, 76, 115, 130, 166, 168, 170, 230, 266, 267, 378, 409, 507, 516, 537.
Memling (J.), peintre, 71, 254, 518.
Memmi (Simone), 209.
Memphis, fouilles, 348.
Menant (Joachim), 161.
Mende, Ste Épine, 496.
Menologion, 535.
Méranie (Agnès de), 102.
Mercools, médaillon, 68.
Mercure (statue de), 24.
Méricourt-village, église, 109.
Mervillier, sculpteur, 524.
Mesastris, peintre, 213, 214.
Messe, de Bolsène (Pierro della Francesca), 94 ; — (les saints de la), 332.
mestier, 231.
Metsys (Quentin), peintre, 354, 469, 470.
Metz, évangéliaire, 385.
Meulen (Van der), peintre, 153.
Michel, Colombe, imagier, 266 ; — Em., 168 ; — le Syrien (chronique de), 70.
Michelange, 427.
Milan, album de photographies, 519 ; — armoiries, 239 ; — autel d'or, 116-123, 384 ; — bannière du XVIe s., 243 ; — cathédrale, 340, 426 ; — chaise, 233 ; — chandeliers de cristal, 241 ; — châsse des Sts Innocents, 234 ; — chronique de la Galvagnana, 392 ; — coffret d'argent, 362 ; — croix de procession, 239 ; — église St-Ambroise, 116, 231, — étoffe persane du XIIe s., 110 ; — façade de la cathédrale, 426 ; — fouet de S. Ambroise, 246 ; — gallerie Brera, 97 ; — inscription latine du XVe s., 236 ; — instrument de paix, 239 ; — livres de chœur, 234 ; — missel du couronnement, 231 ; — œuvres d'art, 519 ; — serpent d'airain, 233 ; — trésor, 231.
Miles de Nanteuil, év., 113.
Millin, 118, 233, 378, 379.
Milton, 170.
miniatures, du XIVe s., 231 ; — du XVe s., 248.
miniaturistes, 248 ; — flamands, 463.
Miolans (Geoffroy de), 222.
Mirebeau, épées gauloises, 520.
Mirepoix, église, 163.
Misericordia (P. della Francesca), 94.
missel, du XIVe s., 231 ; — enluminé, 448.
Mistra, peintures murales, 88.
mitre triangulaire, 348.
mobilier, aiguière de Charles-Quint, 350 ; — cheminées armoriées, 62 ; — coffret d'argent, 292, — gaufriers lorrains, 171, — lustre gothique en bronze, 25 ; — plaque de foyer, 528 ; — plateau de verre, 422 ; — poêles gothiques, 29 ; — en terre émaillée, 24, 276 ; — table en or, 362 ; — vase antique en argent, 522 ; — verre doré, 421.
mobilier liturgique, autel, 24, 41, 116, 185, 369, 427 ; — baldaquin, 18 ; — bannières, 95, 97, 98, 99, 100, 243 ; — bénitier, 519 ; — calice, 232 ; — chaire, 163, 171, 233, 411, 440 ; — chandeliers, 241 ; — châsse, 234 ; — chemin de croix, 374 ; — ciboire, 529 ; — ciborium, 265, 333 ; — confessionnal, 525 ; — coussin de missel, 232 ; — croix, 90, 155, 239, 242, 260, 309, 377, 394, 395, 523, 543 ; — crosse épiscopale, 276, 311, 513 ; — grillage, 24, — instrument de paix, 239, 310 ; — lutrin, 163, 417, 525 ; — orgues, 28 ; — parement d'autel, 247 ; — reliquaire, 73, 102-106, 108-110, 113, 220, 226, 228-230, 385, 394, 395, 399, 401, 402, 405, 406, 409, 492-494, 498-505, 534 ; (Cf. Ste Épine) ; — retable, 266, 285, 332, 350, 375, 446 ; — sedilia, 25 ; — stalles, 25, 27, 64, 171, 410, 411 ; — tabernacle, 27, 310 ; — trône épiscopal, 25.
moines d'Occident, 80.
Molinier, 126, 384.
Moll, tour de l'église, 90.
Monaco (Lorenzo), miniaturiste, 517.
Monalle, croix triomphale, 90.
Monasticon benedictinum, 225.
Mongeri, 241.
monnaies romaines, 161.
monographie du moyen âge, 465.
Mons, collégiale Ste-Waudru, 47, 50, 451 ; — vitraux, 90.
Montalembert, 188.
Montant, église, 163.
Montault (Mgr X. B. de), 77, 132, 171, 173, 175-177, 247, 249, 269, 272, 358, 359, 392, 423, 442-44, 511, 537, 538
Montbel (sires de), 501.
Montbéliard, armoiries, 263 ; — pain de la Cène, 219.
Montefalco, fresques, 213 ; — musée, 213.
Montereau, épée de Jean-sans-Peur, 262.
Montfaucon, 118, 138 ; — (Raymond de), 497.
Montferrier, église, 163.
Montfleury, Ste Épine, 228 ; — reliquaire, 228.
Mont-Haro, Ste Épine, 103.
Montmorency, église, 514 ; — vitraux, 515.
Montpellier (Guillaume de), 398.
Montreal (Dordogne), chartrier du château, 499, — Ste Épine, 499
Mont-St-Amand, béguinage Ste-Élisabeth, 145 151.
Mont-St-Quentin, Ste Epine, 103.
Monza, couronne de fer, 126, 377, 461, 516 ; — grille en fer forgé, 384 ; — inventaire, 379 ; — trésor, 377.
monuments, anciens (restauration des), 57, 275 ; — funéraires, 163, 529 ; — historiques, 460 ; — tournaisiens (caractères des), 450.

Morillon, médailleur, 354.
Morin (R. P.), 263, 437.
Mortagne de Landas, abbesse, 504.
mosaïque, à : Carthage, 68 ; — Ravenne, 383 ; — Rome, 386, 437 ; — Ultina, 68 ; — Vatopari, 533.
Mostart (François), peintre, 466.
Mosselmans (Paul), sculpteur, 350.
moules de monnaies romaines, 68.
Moulins, Ste Épine, 497.
moyen âge, 262, 265 ; — (monographies du), 415.
mucro, 117.
Multiplication des pains (la), 312, 318.
Munich, arsenal, 22 ; — basilique St-Boniface, 22 ; — *Bavaria*, 23 ; — bibliothèque royale, 129 ; — fontaine Wittelsbach, 22 ; — (Guides de), 23 ; — musée militaire, 22 ; — palais de cristal, 22 ; — palais de justice, 22 ; — pinacothèque, 471 ; — portes fortifiées, 22 ; — propylées, 22 ; — rhumes halle, 23 ; — statues, 22.
Munsterbilsen, étoffes anciennes, 550.
Müntz (Eug.), 21, 73, 244.
Muratori, 231.
Musaeus, prêtre marseillais, 437.
musée, Angers, 248 ; — Angers (ecclésiologique), 511 ; — Anvers, 468, 471 ; — Bâle, 164 ; — Bardet, 68 ; — Belvédère, 468, 471 ; — Berlin, 285, 471 ; — Berne (hist. et archéol.), 194 ; — Brème (historique), 459 ; — Bruges, 468 ; — Bruxelles (du cinquantenaire), 550 ; — (de peinture), 469, 471 ; — (arts décoratifs), 339 ; — Bucharest, 521 ; — Calvet, 223 ; — Carthage (Lavigerie), 49 ; — Carlsruhe, 468, 471 ; — Cluny, 383, 385, 421, 498, 520 ; — Copenhague, 286 ; — Darmstadt, 471 ; — Dijon, 475 ; — Dresde, 93 ; — Louvre, 69, 95 ; — Madrid (Prado), 284, 467, 471 ; — Montefalco, 213 ; — Munich (militaire), 22 ; — Nurenberg (germanique), 469, 471 ; — Pérouse, 213 ; — Poitiers (de Chièvres), 421 ; — Rouen, 448 ; — Saint-Pétersbourg (de l'Ermitage), 256 ; — South Kensington, 259, 459 ; — Stockolm, 246 ; — Stuttgart (d'antiquités), 28 ; — Troyes, 443 ; — Vatican, 76, 421 ; — Weimar, 467.
myroblites (saints), 173.

N.

Nabuchodonosor, 54.
Namèche, cimetière mérovingien, 260.
Namur, Ste Épine, 106 ; — manuscrit de l'Apocalypse, 194 ; — reliquaire, 106.
Nancy, tenture de Charles le Téméraire, 195.
Nantes, Ste Épine, 498.
Naples, église Sta Maria di donna Regina, 105 ; — fresques, 106.
Napoléon Ier, 378.
Narbonne, antiquités diverses, 520.
Nativité de J.-C., 198, 203.
nébules, 486.
nécrologie : Marsy (le cte de), 370 ; — Ruskin, (John), 276 ; — Vriendt (de), 552.
nécropoles phéniciennes, 520.
Nectanebo II, 519.
nefs du XIe s., 42.
Niccolo di Liberatore, peintre, 212, 214.
Nicée, IIe concile, 195.
Nicéphore, 391.
niche ovale du XVIe s., 40.
Nicolas, d'Arras, sculpteur flamand, 440 ; — de Pise, sculpteur, 527 ; — du Puy, 229 ; — de Vaudemont, 41 ; — IV, 106, 351 ; — V, 519.
Nicosie, église St-Georges, 263 ; — dalle funéraire, 263 ; — sarcophage gothique, 263.
Nieuport, église, 184.
Nîmes, inscriptions latines, 260.
Nivard (le pré), 152.
Nivelles, église Ste-Gertrude, 368.
Nivelon de Cherisy, ev. du XIIIe s., 103, 104.
Nobili Sforza (Catherine) (inventaire de), 269.
Noblin, chne de Reims, 245.
Nointel (Le marquis de), 349.
Nolf, architecte, 320.
Nom de Jésus (dévotion au S.), 420.
Nonantola, reliquaire byzantin, 534.
Normands, 319.
Norwège, église en bois, 81.
Nouaillé, abbaye bénédictine, 511 ; — bréviaire, 174.
Novibasar, église byzantine et mosaïques, 91.
Noyon, Ste Épine, 498.
nuages, 486.
numismatique, 352.
Nurenberg, chemin de croix, 178 ; — (chronique de), 465 ; — musée germanique, 469, 471.

O.

Oberammergau (la Passion à), 26.
Occident (hellénisation de l'), 80.
oculus du XVe s., 42.
Oetker, 147.
œuvres d'art (conservation des), 316, 344.
olifant en ivoire, 277.
olivétains, 313 ; — (couvent des), 317.
Olmutz, Ste Épine, 112, 229 ; — inventaire du XVIe s., 112 ; — trésor, 112.
Ombrie (carnet de voyage), 93 ; — Assise, 208 ; — Borgo San Sepolcro, 94 ; — Citta di Castello, 97 ; — Foligno, 212 ; — Gubbio, 205 ; — Montefalco, 213 ; — Spello, 210.
Oostcamp, tour romane, 368.
Opicio (Reversati), 393.
oracles sybillins, 415.
Orange (le prince d'), 544.
ordo, du XVe s., 510 ; — anciens, 511.
orfévrerie, 362, 383 ; — byzantine, 118, 129 ; — carthaginoise, 520 ; — limousine au Vatican, 76. — (*Voir* trésor).
orfèvres milanais, 237.
orgues, 511.
Oriens Christianus, 219, 433.
orient classique, 166.
Orlando (Deod.), peintre, 428.
Orléans, cathédrale, 66 ; — réception royale au XVe s., 66 ; — statue de Jeanne d'Arc, 65 ; — verrières, 67
Orley (van), peintre, 194, 470.
ornatus ecclesiasticus, 336.
ornemaniste (l'), 481.
ornements, curvilignes, 484 ; — géométriques, 481 ; — imités, 485 ; — norvégiens, 447 ; — rectilignes, 481.
Orval, abbaye, 368.
Orvieto, dôme, 307, 309 ; — statues colossales des apôtres, 309.
Osiris (cénotaphe d'), 520.
osselets, 486.
Othon III, 233.
Ottaviano da Gubbio (Nelli), 207, 209, 212.
Ouargla, inscriptions antiques, 68.
Oudard, 503.
Our-Mina (magasins du roi), 347, 348.
Outreman, 115.
oves, 485.
Oviédo, 54.

P.

Pacca (édits), 157.
Paciaudi, 502.
Padoue, Ste Épine, 498 ; — reliquaire de St-Antoine, 73.
Paele (Le chne Van den), peintre, 252.
pagode à Chanteloup, 528.
paix du XVe s., 310.
pala d'oro, 78.
palais mycénien, 349.
Paléographie musicale (la), 434.
Palestine, découvertes archéologiques, 68.
Palestrina, 551.
palimpsestes, à Autun, 70 ; — chrétiens, 435.
Paliotto, 127.
Palma, Ste Épine, 498 ; — reliquaire espagnol, 498 499.
palmette phénicienne, 261.
Palmo Vecchio (testament de), 232.
Palustre (L.), 384.
Pamiers, église, 163 ; — (compte de l'évêché), 82.
Pampelune, Ste Épine, 227.
panneau peint du XVe s., 77.
papes (anciennes lettres des), 359 ; — histoire (des), 187, 358.
parement d'autel, 247.
Parigue l'Évêque, lanterne des morts, 531.
Paris, ancienne maison, 262 ; — chapelle de la rue Jean Goujon, 369 ; — cimetière mérovingien, 89 ; — collection de tapisseries, 276 ; — collège des Bernardins, 162 ; — *Commission du Vieux Paris*, 262, 527, 530 ; — comptes du collège du Mans, 441 ; — congrès international d'art public, 91 ; — conservatoire des arts et métiers, 262 ; — découvertes archéologiques, 370 ; — Ste Épine, 102, 498 ; — exposition de 1900, 276 ; — exposition des Beaux-Arts, 508 ; — fontaines du faubourg Saint-Martin, 530 ; — gradins des arènes, 262 ; — inventaire du S. Sépulcre, 244 ; — monument de L. Veuillot, 90 ; — musée de Cluny, 498 ; — du Louvre, 69, 95 ; — Notre-Dame, 197, 478 ; — peinture à l'église St-Gervais, 262 ; — plan du Vieux Paris (tapisserie), 369 ; — police et administration au XIIe s., 349 ; — porte Barbette, 531 ; — reliquaire du XIVe s., 498 ; — Sacré-Cœur, 47 ; — Saint-Germain des Prés, 102 ; — Sainte-Chapelle, 538 ; — Saint-Pierre de Montmartre, 89 ; — Saint-Sulpice, 89 ; — Salle archéologique du palais de justice, 370 ; — *Schola cantorum*, 551 ; — square de Cluny, 262 ; — statues de la façade N.-D., 182 ; — verrières de St-Germain l'Auxerrois, 182, 262, 369.
Parral, église Santa Maria, 284.
Parroul (la famille), 155.
Passavant (Guil. de), 138.
Pastor (Ludwic), 187.
Patenier (Joachim), peintre, 463.
Paul V, 344, 345.
pavements incrustés, 520.
Pavie, Ste Épine, 115 ; — maître-autel de la Chartreuse, 185.
paysage (peinture de), 465.
paysans (guerre des), 350.
Pays-Bas, enlumineurs, 71 ; — (histoire de la peinture aux), 285.
peignes en ivoire, 260-267.
peintres : Andrea del Castagno, 458 ; — Antonello de Messine, 458 ; — Antony, 376 ; — Aretino Spinelli, 518 ; — Baldovinetti (Alb.), 459 ; — Baldung Green (Hans), 467 ; — Bazzi, 312, 314, 317, 318 ; — Beauneveu (André), 71 ; — Belle, 513 ; — Benozzo Gozzoli, 213, 215 ; — Bles (Henri), 257, 258, 463, 470 ; — Botticelli, 91, 156, 247 ; — Bouts (Thierry), 281 ; — Brandimonte (Ben.), 428 ; — Cappale (Andrea), 428 ; — Castagno, 517, 518 ; — Castelletto da Massa, 428 ; — Cecchi (Fr. Ant.), 428 ; — Cellini, 246 ; — Cimabuë, 207, 208 ; — Cimento da Padova, 428 ; — Clément de Chartres, 294 ; — Coppo di Marcoaldo, 428 ; — Cosimo Tura, 74 ; — Cousin Jean, 45 ; — Coxie (Michel Van), 194 ; — Delacroix (Eug.), 513 ; — Domenico, 458 ; — Donatello, 73 ; — Dürer (Alb.), 45, 164, 465, 467 ; — Du Rif, 527 ; — Dyck (Van), 362 ; — Eusebio di S. Giorgio, 96, 206, 220 ; — Eyck (Van), 252, 457, 463, 465 ; — Pinsonius (Ludov.), 457 ; — Pior (les), 529 ; — Flandrin (H.), 513 ; — Francesca (P. della), 94, 95 ; — Gaddi (Angiolo),

518 ; — Gatteaux, 528 ; — Gérard David, 350, 468, 469 ; — Gérard de Lairesse, 186 ; — Gérino da Pistoia, 94 ; — Gherardi (Philippo), 427 ; — Ghirlandajo da Fivizzano, 428 ; — Giotto, 209, 214, 236, 237, 264, 459 ; — Giovanni di Pietro, 212 ; — Giuliano Amaldi di Firenze, 428 ; — Goes (Hugues van der), 254, 517 ; — Gossaert (Jean), 256, 258 ; — Grazia Leonardo, 428 ; Guffens, 460 ;— Hendrix, 374 ; — Holbein, 164; — Jacquand (Claud.), 513; — Jacquet, 195 ; — Jean de Bruges, 71 ; — Larivière, 513 ; — Le Pérugin, 75, 93, 94, 97, 206, 211, 215, 216 ; — Le Roy (Nic.), 528 ; — Liévin d'Anvers, 71 ; — Lippi (Fil.), 209, 518 ; — Lombart (Lambert), 186; — Lorentino da Arezzo, 344 ; — Lorenzetti, 82 ; — Lorenzo Monaco, 517; — Lorenzo di Pietro, 310 ; — Lucas de Leyde, 81 ; — Marracci (Giov.), 428 ; — Martini (Simone), 82 ; — Masaccio, 518 ; — Matteo da Gualdo, 209 ; — Memlinc (J.), 71, 254, 518 ; — Mesastris, 213, 214 ; — Metsys (Q.) 354 ; — Meulen (Van der), 153 ; — Mostart (Pr.), 466 ; — Nicolas da Liberatore, 212 ; — Orlando (Deod.), 428 ; — Orley (Van), 194 ; — Ottaviano da Gubbio, 207, 209, 212 ; — Paele (le ch^ne van der), 252 ; — Patenier (J.), 465; — Philippe de Champagne, 514 ; — Pietro della Francesca, 458 ; — Pinturicchio, 210, 211 ; — Pol de Limbourg, 71; — Pollaiolo (A.), 96; — Punicelli (Aug.), 428 ; — Rafaello da Colle, 94 ; — Raphaël, 93, 97, 98, 194-196, 198, 216, 217 ; — Riccio da Sienna, 428 ; — Rubens, 168, 261, 374 ; — Santi Bartolomeo, 428 ; — Save (G.), 43 ; — Schaffner, 28, 410 ; — Schongauer (M.), 28, 410 ; — Seclio (Sebast.), 528 ; — Serandolf, 30 ; — Signorelli (Luca), 64, 66, 100 ; — Simbaldo, 206 ; — Spicre, 200-204; — Solario (André), 360 ; — Trenta Banduccio, 428 ; — Valkenbourg (van), 467 ; — Vernet (H.), 513 ; — Verrochio, 96 ; — Vinci (L. de), 45, 70 ; — Vriendt (Alb. de), 552 ; — Wattier (Ed.), 513 ; — Weyden (Van der), 193, 194, 253, 254, 350 ; — Yperman, 88, 154 ; — Zeitblom, 28.
peinture, flamande, 350 ; — de paysage, 465 ; — aux Pays-Bas (la), 285 ; — à l'huile, 457 ; — religieuse, 509.
peintures murales, à Dijon, 37 ; — flamandes, 350 ; — flamandes à Athènes, 349 ; — Fontaine-lez-Dijon, 152 ; — Gand, 90 ; — Haute-Loire, 529 ; — Maestricht, 68 ; — Mistra, 88 ; — Paris, 262 ; — Rome (catacombes), 352 ; — Saint-Dié, 42, 43 ; — Spire, 30 ; — Vianden, 68.
Pélage, 334.
Pèlerin (Jean), ch^ne au XIVe s., 44.
pélican, 240.
Pellegrini, architecte, 426.
Pepinster, vitraux, 90.
Pergame, fouilles, 349.
périodiques, 81, 174, 270, 313, 451.
perles, 486.
Pérouse, Cambio, 308 ; — pinacothèque, 213.
Perrenot de Granvelle (Ant.), 520, 527.
Perse (le sybille de), 415.
Perspectiva artificialis, 44.
Pérugin (Le), 93, 94, 97, 206, 211, 213, 216.
Petit (Didier), 118, 120.
Petit-Radel, 118.
Pétrarque, 68 ; — *(Triomphes de)*, 162.
Petrossa, trésor, 521.
Peyronnesc (Michel de), 496.
Philippe II, 386 ; — III, 352 ; — IV (portrait équestre de), 261; — Auguste, 103 ; — le Bon, 172, 473 ; — (portrait de), 254 ; — de Champagne (peintre), 514 ; — de Comines, 76 ; — le Hardi (tombeau de), 473 ; — de Monte, 362 ; — de Valois, 12, 115.
Philippeville, fragment de sculpture, 68.
Philippopoli, statue de marbre, 521.
photographie, 213 ; — (album de), 519.
Phrygie, sybille, 416.
Phtah (le temple de), 261.
Piccolomini (famille des), 306.
Pie II (crosse de), 306 ; — III, 307 ; — IV, 222 ; — VII, 209 ; — IX, 426, 435.
Pienza, 306 ; — cathédrale, 311 ; — chappe piviale, 311; — croix du XIIIe s., 309; — crosse de Pie II, 311; — paix en argent du XVe s., 310 ; — palais Piccolomini, 306, 309 ; — porte, 306 ; — tapisseries allemandes, 315.
Pier Antonio da Fuligno, 208, 210.
Pierre, de Colmieu, archev., 302; — de Lune, 496 ; — de Montereau, architecte, 517.
pierre tombale du XVIe s., 154.
pierres gravées, 161.
Pierro della Francesca, peintre, 458.
Pietà, 212.
Piladius l'ancien (armoiries de), 45, 46.
pilastres en terre cuite, 260.
Pilon (Germain), 266.
Pinturicchio, 210, 211, 307.
Piot (fondation Eug.), 265.
pirouettes, 486.
piscine double du XIe s., 40.
Pise, campo santo, 309 ; — Ste Épine, 458; — église Ste-Épine, 500 ; — fresque de Benozo Gozzoli, 214 ; — portes de la cathédrale, 178.
Pistoie, prieuré St-Paul, 333.
Plaine (Dom Bède), 54, 171.
Planchenaut, abbé, 103.
Plancy (Collin de), 379.
plaque, de foyer, 528 ; — talismanique, 68.
poêles, gothiques, 29 ; — en terre émaillée, 24 ; — du XIIIe s., 276.
Poiblanc (l'abbé), 152.
Poincy (Jean de), év. de Meaux, 2.
Poinsète, 195.
Poitiers, cartulaire de St-Hilaire, 244 ; — fresques, 386 ; — musée de Chièvres, 422.
Pol de Limbourg, peintre, 71.
Polignac, Ste Épine, 501 ; — reliquaire du XIVe s., 499, 500.
Poligny, Ste Épine, 501 ; — reliquaire, 501.
Pollaiolo (A.), peintre, 96.
Pollaiuolo (Simone del) dit *Cronaca*, architecte, 427.
polychromie des églises, 538.
Pombrian (Pierre de), 497.
Pondre de Guermandre (armoiries de), 537.
Pontalou, cloche du XVe s., 429.
Pont-Audemer, 360 ; — église, 361 ; — ruines du St-Sépulcre, 361.
Pont-Authou, et Pont-Audemer (compte des Vicomtés de), 358.
Ponts-de-Cé, lutrin-aigle, 417; — stalles, 412.
pontifical anglais du XIIIe s., 259.
Pontifz, architecte, 294.
Ponto, *Annonciation* de Raphaël, 428.
porche-auvent, 49.
Port (C.), 305.
porte, Barbette à Paris, 531 ; — en bronze, 25, 440 ; — à la cathédrale de Rouen, 296 ; — fortifiées de Munich, 22 ; — gothique, 250 ; — ornées, 24 ; — à Pienza, 306 ; — sculptées, 25; — à Thourout, 322, 323, 328, 329 ; — du XIIIe s., 250 ; — du XIVe s., 250 ; — du XVe s., 10 ; — du XVIe s., 524.
Porte-Sainte (brique de la), 156.
Portugal, 351.
postes, 486.
poteries, funéraires, 523 ; — gravées, 29 ; — romaines, 79 ; — troyennes, 349.
Pothier (Dom), 551.
Potthast, 431.
Présentation de Marie au temple, 43, 45.
Primitifs (les), 208.
Protestants, 11.
Prost (Bern.), 204, 220.
Prudence, 390, 391.
psautier du Xe s., 536.
Puccio da Gubbio, 209.
Puers, maître-autel, 369.
Pujols, église, 663.
Pulsky (collection), 537.
Punicelli (Aug.), peintre, 428.
Putte (Van de), ch^ne, 107.
pyramides, 512.

Q.

Quartet (J.), 163.
Quatrebarbes (armoiries de la famille), 417.
Quattrocentistes italiens (les), 607.
Quillebec, église Notre-Dame du bon Port, 361.

R.

Raamsdonkveer, église, 51.
race flamande (caractère de la), 71.
Rafaello da Callo, peintre, 94.
Raguin (J.), év. de Troyes, 268.
Raimbaud, ch^ne du XIe s., 36.
rais de cœur, 485.
Rameseum, 522.
Ramon Macip, architecte, 248.
Raoul *de Diceto*, 35.
Raphael, 93, 97, 98, 194, 196, 198, 216, 217, 427, 428.
rasoir punique, 522.
Ratel, 53.
Ratisbonne, 23.
Ravenne, 431; — chaire de St-Maximin, 440; — mosaïque, 383 ; — St-Vital, 342.
rayons, 486.
Rayssius, 108, 113, 491, 503.
redents, 485.
Regestes pontificaux, 431.
règles liturgiques, 41.
Regnier, archidiacre, 36.
Reichensperger (Aug.), 187, 544.
Reichenau, abbaye, 260; — croix-reliquaire, 260.
Reims, église Ste-Clotilde, 47 ; — Saint-Pierre-les-Dames, abb., 501; — Ste Épine, 394, 501 ; — inventaire de la cathédrale, 245 ; — Notre-Dame, 478 ; — reliquaire, 501 ; — trésor des clarisses, 394.
reliquaire, de St-Antoine, 73 ; — à : Aoste, 395 ; — Arras, 396 ; — Autun, 397 ; — Beaulieu, 503; — Bouillac, 396; — Bruges, 399 ; — Chalandon, 401, 402; — Charroux, 405 ; — Château Ponsac, 406 ; — Corbie, 110 ; — Dijon, 220 ; — Florence, 409 ; — Grand-Saint-Bernard, 229; — Halberstadt, 109 ; — Halle, 492 ; — Liessies, 108 ; — Lille, 113 ; — Limbourg, 385 ; — Magdebourg, 492 ; — Marienberg, 493 ; — Maubeuge, 494; — Montfleury, 228; — Namur, 106 ; — Nonentola, 534 ; — Paris, 498 ; — Polignac, 499 ; — Poligny, 501 ; — Reims, 395, 501 ; — Rhodes, 502 ; — Robert de Bethune, 502 ; — Saint-Denis, 103 ; — Saint-Goussaud, 504 ; — Saint-Germain des Prés, 102; — La Thieulaye, 493; — Troyes, 105; — Toulouse, 505; — Tournemire, 226; — Wevelghem, 230 ; — Wittenberg, 507. — Cf. Anges, couronnes, croix, Ste Épine mobilier.
reliques (exposition des), 336.
Remusat (J. de) (collection), 520.
Renaissance française sous François Ier, 62.
René de Maria, 448 ; — (le Roi), 161, 497.
réparations artistiques, 275.
répertoires archéologiques des départements, 181.
Repertorium für Kunstwissenschaft, 177.
république française, 147.
résidences royales, 75.
restaurations, à : Anvers, 374 ; — Aubechies, 368 ; — Binche, 368 ; — Bruges, 184, 368 ; — Dijon, 87, 368 ; — Furnes, 184 ; — Ghistelles, 368; — Lincent, 368 ; — Louvain, 368; — monuments anciens, 157 ; — Nivelles, 368 ; — Oostcamp, 368 ; — Oval, 368 ; — Paris, 89, 182 ; — Rome, 433, 518 ; — Saint-Dié, 41; — Saint-Philbert de Grand.

lieu, 456 ; — Soignies, 368 ; — Tongres, 368.
Résurrection (la), (tableau de Piero della Francesca), 94.
retable, de Patenier, 469 ; — suédois, 446 ; — du XIIIe s., 352.
Revin, chaire, 171 ; — stalles du XVIIIe s., 171 ; — tombe de Billuart, 171.
Revue archéologique, 18 ; — *d'archéologie poitevine*, 363 ; — *numismatique*, 352.
Rhodes, Ste Épine, 502 ; — reliquaire, 502.
Riant, 111, 225, 227, 390, 400, 401, 407.
ribaux, 268.
Riccio da Sienna, peintre, 428.
Richelieu (buste en bronze de), 260.
Richer, archidiacre du XIIe s., 36, 137.
richesses archéologiques (vente des) ,428.
Richilde d'Alsace (armoiries de), 40 ; — (statue de), 40.
Ripon, cathédrale, 449.
Rites (congrégation des), 378.
Roanne, cloche du XVe s., 429.
Robba, martyre du Ve s., 69.
Robbia (della) (les), 100.
Robert, év., 112, 229 ; — de Clari, 110, 111 ; — d'Évreux, 287 ; — le Frison, 320 ; — de Girême (armoiries de), 545 ; — le Roux (tombeau de), 163 ; — IV de Sablé, 225.
Robertet (Florimond), baron d'Alluyes, 59.
Rocciamamelone, statue de la Vierge, 155.
Rodulphe (chronique de), 400.
Roger de Sicile, 265.
Rohault de Fleury, 116, 119, 121, 125, 352.
rôles lettrés, 231.
Rolin (J.) (armoiries de), 200.
Rollandino, 380.
Rome, arc de Titus, 309 ; — art décoratif, 475 ; — basilique Aemilia, 348 ; — basilique du Vatican, 18 ; — capella del presepio, 18 ; — catacombe de Ste-Domitille, 551 ; — chaire de St-Pierre, 433 ; — chambre des Papes, 436 ; — chapelle Sixtine, 345 ; — cimetière St-Callixte, 352 ; — cimetières suburbains, 444 ; — congrès d'archéologie chrétienne, 272 ; — découvertes, 518, 521 ; — école archéologique anglaise, 90 ; — Forum, 69, 70 ; — fouilles, 518 ; — fresques à la Scala santa, 518 ; — grottes vaticanes, 433 ; — (*histoire* de), 358 ; — inscriptions chrétiennes, 435 ; — institut anglais d'art, 345 ; — inventaire de Saint-Pierre, 244 ; — mosaïque de Ste-Pudentienne, 437 ; — musée chrétien du Vatican, 433 ; — oratoire de St-Venance, 359 ; — Porte sainte, 156 ; — restaurations, 518 ; — Sainte-Anastasie, 348 ; — Saint-Jean de Latran, 433 ; — Saint-Louis des Français, 357 ; — Sainte-Croix en Jérusalem, 222 ; — Sainte-Marie Libératrice, 155, 184, 348 ; — Sainte-Sabine, 439 ; — tabernacles, 518 ; — temple de Janus, 348 ; — tombeau du prince de Clèves, 440 ; — tombeau de Raphael, 347 ; — Vatican, 76 ; — (vues de), 68, 437.
Romulus (tombeau de), 69.
rosace trilobée, 485.
Rossellino (B.), architecte, 307.
Rossi (J.-Bte), 352, 353, 435.
Rotulus, 110.
roue, 484.
Rouen, cathédrale, 287 ; — origine, 287 ; — intérieur, 288, 289 ; — extérieur, 294 ; — flore, 302 ; — cloche du XVIe s., 298 ; — confrérie de la Calende, 300 ; — église St-Maclou, 276 ; — flèche en charpente, 298 ; — maison du XVe s., 276 ; — musée, 448 ; — Notre-Dame, 11 ; — tombes, 294 ; — Vieux Rouen, 176.
Roulin (Dom E.), 78, 170, 356, 447.
Roulland Leroux, charpentier, 296.
Roy (Luc), architecte, 57.
Royer (Jules), numismate, 420.
Rubens, 168, 261 ; — (*Descente de Croix*), 374.
rudentures, 493.
Ruelens, 282, 283.
Rufin, 391.
Ruimen, fonts baptismaux, 270.
ruines, antiques, 70 ; — hindoues, 261.
Rumohr (de), 93.
Rupensburg, broderies d'antependium, 351.
Ruskin (John), nécrologie, 271.
Ruston (collection), 253.
Rysermann, sculpteur, 355.

S.

Sa (Emm.), jésuite, 389.
Safa, inscriptions nabatéennes, 69.
Saïda, figure en bronze, 260.
saint, Aigulfe, 64 ; — Alexis, 538 ; — Amand, 543 ; — Ambroise 120, 240, 246, 262, 389, 391 ; — André (corps de), 110 ; — (tête de), 314 ; — André Corsini, 518 ; — Antippas, 21 ; — Antoine (ermite) (tentation de), 469 ; — Antoine de Padoue, 95, 96 ; — (iconographie de), 74 ; — (portrait de), 73, 75 ; — Athanase, 21 ; — Augustin, 238, 260, 522 ; — Austremoine, 219 ; — Barthélemy, 21 ; — Bénigne, 153 ; — Bernard, 89, 477 ; — (buste de), 152 ; — Bernward, 440 ; — Blaise, 496 ; — Bonaventure, 237 ; — Césaire (ceinture de), 277 ; — Charles Borromée, 240, 388 ; — (statue de), 155 ; — Christophe, 467 ; — Cyprien (tombeau de), 520 ; — Cyrille, 21 ; — Denis (statue de), 13 ; — Dié (portrait de), 46 ; — Dominique, 244 ; — Donatien (reliques de), 319 ; — Eloi, 95, 96 ; — Étienne, 19, 104 ; — (martyre de), 13 ; — (statue de), 14 ; — (invent. du corps de), 219 ; — Euplus, 19 ; — Eustache, 529 ; — Faron (statue de), 13 ; — Fiacre (statue de), 13 ; — François d'Assise, 236, 240, 256, 264, 388 ; — (corps de), 209 ; — (bénédiction de), 211 ; — (stigmates de), 386 ; — Gervais, 236, 240 ; — Grégoire le Grand, 377, 434 ; — Grégoire le théologien, 19 ; — Grégoire de Tours, 391 ; — Jacques, 19, 334 ; — Jean, év., 240, 315, 386 ; — Jean-Baptiste (bras droit de), 314 ; — Jean-Chrysostome, 19 ; — Jérôme, 267 ; — Léon IX, pape, 41, 42 ; — Louis, 102, 112-114, 479, 495, 503, 505 ; — Luc, 410 ; — Marc, 415 ; — Martin (tombeau de), 55 ; — Matthieu, 415 ; — Maurice (armoiries attribuées à), 68 ; — Morand (bras de), 104 ; — Nazaire, 262 ; — Nicolas, 19, 265 ; — Paul, 21, 386, 422 ; — Paulin, 390 ; — Perpet, 55 ; — Philippe, 240, 334 ; — (chef de), 106 ; — Pierre, 240, 416, 422, 426 ; — (bâton de), 382 ; — (églises dédiées à), 332, 333 ; — (figure de), 336 ; — Pierre d'Alexandrie, 21 ; — Protais, 236 ; — Saintin (statue de), 13 ; — Satyre, 46 ; — Sérène, 219 ; — Simon, 19 ; — Spiridion, 21 ; — Thomas, apôtre, 19, 280 ; — Vincent de Paul, 375 ; — Walfroy (corps de), 263 ; — Wulphy, 263.
Saint-Amand, abbaye, 503 ; — Augustin (Société de), 448 ; — Bavon (musée de l'abbaye de), 543 ; — Benoît-sur-Loire, église abbatiale, 62, 65 ; — Bernard (Le Grand) abb., 229 ; — Ste Épine ; Bertin (chronique de), 449 ; — Chamas, arc romain, 489 ; — Chamond (de), 222 ; — Cyprien, 505 ; — Denis, abbaye, 32, 103, Ste Épine, couronne-reliquaire, 103 ; — portails, 137, 141 ; — Dié, armoiries, 46 ; — autel, 41 ; — chapitre noble, 44 ; — cloître du XVe s., 49 ; — niche ovale du XVIe s., 40 ; — peintures murales, 42 ; — Petite Église, 39 ; — piscine double du XIe s., 40 ; — statue de Richilde d'Alsace, 40 — verrières du XIIIe s., 42 ; — voûte à coupole, 39 ; — Esprit (descente du), 257 ; — Eugène, église, 363 ; — Geniès, église, 363 ; — Germain d'Aubigné, château, 184 ; — Goussaud, reliquaire du XIIIe s., 504 ; — Heeren-Elderen, retable, 369 ; — Louis des Français (annales de), 81, 270, 443 ; — Luc (école de), 135 ; — Macaire, puits, 543 ; — Maurice (Valais), basilique du XIe s., 91 ; — Michel (grottes de), 437 ; — Paul (A.), 140 ; — Paul du Var, trésor d'orfévrerie, 171 ; — Pétersbourg, musée de l'ermitage, 256 ; — Philbert de Grandlieu, 456 ; — Pierre d'Albigny, Ste Épine, 222 ; — Pierre-les-Dames, abbaye 501 ; — Saint-Pierre de l'Épine, Ste Épine, 102 ; — Quentin, Archers, 339 ; — Sang (reliques du), 224 ; — Sauveur en Rue, église du XIIIe s., 430 ; — Sixte, madone, 93 ; — Thomas et St-Luc (gilde de), 55 ; — Valéry sur Somme, petit-sépulcre, 537.
sainte, Aldegonde (voile de), 495 ; — Anne (chef de), 144 ; — (épisodes de la vie de), 212 ; — Barbe, 285 ; — Catherine, 256, 376 ; — Cécile 42 ; — Engracia, 258 ; — Foy, 267 ; — (livre des Miracles de), 524 ; — Françoise Romaine, 155 ; — (couronne de), 386 ; — Hélène, 222, 377, 389, 390, 445 ; — Manne (châsse de la), 396 ; — Marguerite, 175 ; — Marie-Madeleine, 258, 316 ; — Monique, 236.
Sainte-Famille, 199 ; — Gemme, chapelle, 529 ; — Livrade, épine, 504.
Saïtaphernès (tiare de), 265.
Sakkara, fouilles, 522.
Salerne, paliotto, 129.
salle de bain antique, 523.
Salomon, 19.
Salvart (Jehanson), architecte, 294.
Samaritana (testament de), 506.
San Egidio, monastère, 230 ; — Gimigniano, 307 ; — Placidio de Colonero, Ste Épine, 223.
Sanderus, 404.
Santa-Anna, couvent des Olivétains, 310 ; — fresque de Bizzi, 317, 318 ; — Maria de Nieva, abbaye, 250 ; — porte gothique, 250.
Santi (Bart.), peintre, 428.
Saragosse, cloche d'horloge, 419.
sarcophages, byzantins, 80 ; — chrétiens, 439 ; — gothiques, 263 ; — du VIe s., 544.
Saturne (inscription votive à), 347.
Saugues, cloche du XVIe s., 429.
Saulx-Tavanes (Gasp. de) (tombeau de), 473.
Saumanes, cloche, 419.
Saumur, abbaye St-Florent, 158, 159.
Saussay (du) (martyrologe de), 110.
Save (G.), peintre.
Savonarole, 162.
scène de chasse du XIIe s., 118.
Schaffner, peintre, 28, 410.
Scola cantorum, 551.
Schongauer (Mart.), peintre, 28, 410.
Schuler, architecte, 41.
Schwantaler, fondeur, 23.
Scirus (le héros), 162.
Serandolf, peintre, 30.
Scrinium Sanctum, 522.
Sculpteurs, Boutry (Édg.), 456 ; — Colombe (Michel), 425 ; — De Boek, 376 ; — Gardin (Willaume de), 458 ; — Giffard, 425, 426 ; — Héring d'Eichstaett (Loys), 451 ; — Joest (Johann), 355 ; — Lechi (Leone), 520 ; — Loedewich, 355 ; — Lorenzetto, 347 ; — Mervilliers, 524 ; — Mosselmann (Paul, 350 ; — Nicolas d'Arras, 440 ; — Nicolas de Pise, 527 ; — Rysermann, 355 ; — Syrlin le jeune 28 ; — Syrlin le vieux, 26-28, 410 ; — Wint, (van), 376.
sculpteurs normands au XVe s., 527.
sculpture, assyrienne, 70 ; — brabançonne, 350 ; — chaldéenne, 348 ; — espagnole, 356 ; — française, 262 ; — gothique, 262 ; — historiée, 49 ; — romane, 48 ; — du Ve s., 439 ; — du XIIIe s., 162 ; — du XIVe s., 12, 25 ; — (fragment de), 68 ; — à Dijon, 472.
Sébile (testament de), 356.
Seclio (Séb.), peintre, 528.
Second (Jean), médailleur, 354.
sedilia, 25.
Selmersheim, 152.

Senault (maître Guil.), architecte, 360.
Senlis, tour, 52.
Sens, Ste Épine, 504 ; — reliques à la cathédrale, 260.
Senteim, église, 163.
Sept-Dormants (légende des), 161.
sépulcre du XVe s., 425.
Serène (st), 220.
serpent d'airain, à Milan, 233.
sibylles, 412.
Scutiri sacra, 223.
Siegfried (J.-J.), 57, 58
Sienne, galerie, 96 ; — fresques, 307 ; — madone du XIIIe s., 428 ; — tabernacle en bronze, 390.
Signorelli (Lucas), peintre, 94-96, 99, 100.
Siguenza, cathédrale, 355 ; — cloître du XVe s., 355.
Siméon (bras du vieillard), 140,
Simon de Beaumont, 107.
Sin-le-Noble, Ste Épine, 503.
Sinibaldo, peintre, 206, 207.
Sixte IV, 200.
Smyrne, Cybèle assise en bronze, 347.
Société académique de l'Aube, 443 ; — *des amis des arts de l'Eure*, 163 ; — *des amis des sciences et arts de Rochechouart*, 530 ; — *des antiquaires de France*, 68, 161, 260, 347, 519 ; — *des antiquaires de Picardie*, 530 ; — *archéologique du Maine*, 531 ; — *archéologique du Midi de la France*, 263 ; — *archéologique de Tarn et Garonne*, 531 ; — *archéologique de Toulouse*, 529 ; — *archéologique de Touraine*, 530 ; — *d'archéologie de Bruxelles*, 350 ; — *d'archéologie et d'histoire de Verviers*, 72 ; — *des archives historiques du Maine* 530, — *éduenne*, 530, — *d'Émulation de Bruges*, 70 ; — *française d'archéologie*, 550 ; — *d'histoire et d'archéologie de Gand*, 71, 350 ; — *de l'histoire de Normandie*, 529 ; — *historique de Compiègne*, 263 ; — *des lettres, sciences et arts de Bar le Duc*, 263 ; — *nationale d'agriculture, sciences et arts d'Angers*, 530 ; — *savantes*, 158.
Soignies, collégiale St-Vincent, 368,
Soil (Eug.), 31.
Soissons, antiquités romaines, 68 ; — Ste Epine, 103.
Solario (André), peintre, 360.
Soleil, 487.
Solesmes, abbaye, 160 ; — Ste Épine, 224 ; — groupe de statues, 225, 426 ; — sépulcre, 425 ; — tombeau du Christ, 224.
Soligny, monastère de la Trappe, 103.
Soltikoff (collection), 411.
Souabe, costumes nationaux, 28.
Sousse, moules de monnaies romaines, 68.
Souvigny, cloches, 419.
Spalato, 277 ; — porte de bronze, 440.
Spello, 210 ; — église Santa Maria Maggiore, 210.
Sphinx de Gizeh, 260.
Spicre, peintre, 200-204.
Spire, cathédrale, 29 ; — crypte romane, 30.
spires, 485.
Spiskin (Jean), architecte, 47, 451.
stalles, à Angers, 411 ; — antiques de France, 410 ; — gothiques, 25 ; — de Lincoln, 410 ; — de St-Benoît sur Loire, 64 ; — sculptées, 27 ; — XVIII s., 171.
statue, d'Adonis, 260 ; — des apôtres, 296, 309 ; — Auguste, empereur, 24, 520 : — de la Bavière (*Bavaria*), 23 ; — de Bossuet, 17 ; — cardinal Desprez, 185 ; — cavalier thrace, 521 ; — S. Charles Borromée, 155 ; — chevalier à genoux, 28 ; — Claudius Severus, 522 ; — S. Denis, 13. — Desaix, 531 ; — S. Étienne, 14 ; — S. Eavon, 13 ; — S. Fiacre, 13 ; — Hercule, 24 ; — Jean de Mangny, 168 ; — Jeanne d'Arc, 65 ; — Jeanne de Vivonne, 161 ; — Jésus-Christ, 155, 296, 300 ; — Lavigerie, 185 ; — S. Martial, 362 ; — Mercure, 24 ; — S. Pierre, 35[illegible] ; — S. Romain, 302 ; — S. Saintin, 13 ; — Vierge Marie, 68, 155.
statues, colossales de lions, 80 ; — d'enfants, 163 ; — funéraires, 161 ; — grecques, 68.
statuettes en calcédoine, 522.
stèles, funéraires, 260 ; — votives anépigraphes, 347.
Stiballarum, 267.
Stivale, 267.
Stuttgart, maisons antiques, 28 ; — musée d'antiquités, 28 ; — nouvelle résidence, 28 ; — vieille résidence, 28.
Stockholm, musée d'antiquités nationales, 446.
stries, 481.
Suaire (le st), 227, 404, 445, 522.
Subiaco, activité artistique, 79.
Suger, 34, 139, 142.
Symmaque, pape, 116.
Symon, diacre, 35 ; — enlumineur, 195.
Syrie, ruines, 349.
Syrlin-le-Jeune, 28 ; — le Vieux, 26-28.
Swastika, 182, 434.

T.

Tabella devotionis, 70.
tabernacle, en bronze du XVe s., 310 ; — gothique, 27.
table, 482 ; — en or, 342.
tablettes en terre cuite, 523.
Taine, 96, 100, 209.
Talbot, 496, 497.
tapisseries, allemandes, 315 ; — à Aix, 276 ; — antiques, 58 ; — de l'Apocalypse, 194 ; — d'Arras, 193 ; — de Beaune, 193 ; — de Bruxelles, 523 ; — (collection de), 276 ; — flamandes, 520 ; — flamandes à Dijon, 196 ; — Florence, 247 ; — d'Innocent VIII, 269 ; — à la Licorne, à Boussac, 196 ; — au Louvre (XVe s.), 200 ; — du Mans, 200 ; — de Marie d'Albret, 448 ; — de Raphaël (les actes des Apôtres), 345 ; — toulousaines, 528 ; — à Troyes, 195 ; — de la Vierge, 193 ; — du Vieux Paris, 369.
Tarascon, église Ste-Marthe, 348 ; — Ste Épine, 497.
Tarlati (Guido), tombeau de, 231.
Tassin (Nic.), architecte, 88.
Tancia (le Mont), 437.
Tecelin le Roux, 152.
Tello (Chaldée), fouilles, 347.
temple, chaldéen, 521 ; — grecs, 340 ; — phénicien, 349.
Termonde, anciennes chambres de rhétorique, 350 ; — *cercle archéologique*, 350 ; — collégiale Notre-Dame, 350.
terres émaillées, 24.
Testament, de : Benoît Bordone, 232 ; — Jacobello del Fiore, 232 ; — Palmo Vecchio, 232.
tête, de Christ (concours international pour une), 87 ; — sculptée à Dijon, 472.
têtes assyriennes en ivoire, 166.
Texier (l'abbé), 118-120, 125, 382, 385.
textes cunéiformes, 70.
Thérouanne, antiquités romaines, 68 ; — fouilles, 162, 520 ; — substructions romaines, 162.
Thanon (Thomas), médecin, 347.
théâtre de Dougga, 261.
Thèbes, fouilles, 522 ; — *Ramesseum*, 522.
Théodelinde, 377, 385.
Théodoret, 391.
Théophanie, 534.
Théophile le Moine, 458.
Thibault II de Champagne, 227.
Thierry, écolâtre, 142.
Thiollier (Noël), 430.
Thomas (saint), côte, 227.
Thomas, moine du XIIIe s., 108 ; — Paléologue, 313.
Thorigny (Robert de), 32, 34, 35.
Thourout, campanile, 320, 325 ; — chapiteau, 323 ; — église, 319 ; — façade, 321, 324 ; — fenêtres abat-sons, 325, 326 ; — foire franche, 320 ; — monastère, 319 ; — porche, 323 ; — porte d'entrée, 322, 323 ; — porte latérale, 328, 329.
tiare, papale, 268 ; — de Saïthaphernès, 265.
Tiberio d'Assisi, 213, 214.
Tino di Camaino, 166.
Tiridate, architecte, 534.
tissus, précieux, 18 ; — (ornementation des), 437.
Tizio (Sigismond), historien, 313.
Todesco (Georges), 227.
Tolède, cathédrale, 341, 343.
Tolentino (statue équestre de), 517.
Tolomei (Bernardo), 317.
tombes, puniques, 68 ; — romaines, 488 ; — taillées dans le roc, 347.
tombeaux, de : Albert de Briey (Mgr), 43 ; — Billuart, 171 ; — Christ, 224, 225 ; — comtes de Liedekerke, 89 ; — S. Cyprien, 520 ; — duc de Choiseul, 528 ; — Édouard Ier de Bar, 263 ; — Freppel (Mgr), 90 ; — Fugger, 24 ; — Inguimbert, 529 ; — Jean-sans-Peur, 473 ; — Jeanne de Brabant, 350 ; — Manglard (Mgr), 43 ; — Marie de Hongrie, 166 ; — S. Martin, 56 ; — Matignon, 527 ; — Maurille, 294 ; — Philippe le Hardi, 473 ; — prince de Clèves, 440 ; — Raphaël, 347 ; — Reine Lutgarde, 56 ; — Robert le Roux, 163 ; — Romulus, 69 ; — Saulx-Thavanes (Gasp. de), 473 ; — Tarlati (Guido), 231 ; — Veuillot, 90.
Tongres, collégiale, 368.
Torlonia (la galerie), 345.
Torre de' Specchi (oblates de), 155.
torse, féminin en pierre, 520 ; — de Médicis, 68.
Toulouse, cathédrale St-Étienne, 165, 349 ; — Ste Épine, 505 ; — inventaire, 505 ; — reliquaire, 505 ; — Saint-Sernin, 447, 505 ; — société archéologique, 529 ; — statue du cardinal Despretz, 185.
Toun Bô Cuailuge, épopée irlandaise, 260.
tour, de l'ancienne église St-Martin, 56 ; — de Babel, 521 ; — en brique, 52 ; — carrée, 49, 51 ; — carrée à terminaison octog., 24 ; — de la cathédrale de Rouen, 288, 295 ; — de Charlemagne, à Tours, 56 ; — à dôme bulbeux, 24 ; — de Guinette, à Étampes, 525 ; — Heurtaut, à Amboise, 58 ; — lanterne, 50, 51, — noire, à Meaux, 1 ; — normande, à Ely, 449 ; — octogone, 49 ; — romane, 29, 398, 512 ; — ronde, 525, 541 ; — Saint-Aubin, à Angers, 182 ; — St-Rombaut, à Malines, 542, 546 ; — en silex du XIVe s., 368 ; — Thourout, 320, 325 ; — Tracy-le-Val, 51.
Tournai, autel de N.-D. de Tongres, 369 ; — cathédrale, 340, 438, 450, 538 ; — église St-Jacques, 334, 538 ; — église St-Nicolas, 244 ; — vases funéraires, 347 ; — volutes romanes, 485.
Tournemire, Ste Épine, 225 ; — reliquaire de la Ste Épine, 226.
Tours, anciens remparts, 530 ; — ancienne basilique du Ve s., 55 ; — autels à St-Martin, 528 ; — cloître du XVe s., 55 ; — escalier de la Psalette, 55 ; — tombeau de S. Martin, 55 ; — de la reine Lutgarde, 56 ; — tours de Charlemagne, 56 ; — de St-Martin, 56 ; — du trésor, 56.
Tracy-le-Val, tour, 51.
Trento Banduccio, peintre, 428.
trésor, de : Barletta, 265 ; — Bucoléon, 269 ; — Clairvaux, 338 ; — Clarisses de Reims, 394 ; — Conques, 362 ; — Königsfelden, 493 ; — La Manne, à Arras, 396 ; — Maubuisson, 495 ; — Megli, 495 ; — Monza, 377 ; — Noue, Olmütz, 112 ; — Petrossa, 521 ; — roi de Hanovre, 492 ; — Saint-Ambroise de Milan, 231.
Trèves, saint Clou, 482.
Trévise, Ste Épine, 506.
triangle eurythmique, 340.
triglyphes grecs, 482.

trilobe, 485.
Trinité (par Raphaël), 98.
Triomphe, du Christianisme (par P. della Francesca), 94 ; — de l'Église, 253.
trône épiscopal en pierre, 25.
Troyes, cathédrale, 105 ; — anciens inventaires, 105, 227 ; — bronze, 443 ; — église de la Madeleine, 195 ; — Ste Épine, 104, 226 ; — musée, 433 ; — reliquaire de la Ste Épine, 105, 226 ; — St-Urbain, 195 ; — tapisseries, 195.
Truchis (le vte de), 154.
Tudela, portes du XIIIe s., 250.
Turin, concours intern. pour une tête de Christ, 87 ; — Ste Épine, 404 ; — St Suaire, 404, 445, 522.
Turquie, mission archéologique, 161.
Tusculum, Ste Épine, 506.
types flamands au moyen âge, 70.
Tyrtée, 161.

U.

Ughelli, 115.
Umbella, 18.
Ulm, cathédrale, 26, 410, 544 ; — fonts baptismaux, 28 ; — hôtel-de-ville, 24 ; — maisons anciennes, 26 ; — orgues, 28 ; — panorama, 28 ; — sacramentaux, 410 ; — vasque en pierre, 26.
Ultina, mosaïques, 68.
Uraeus, 487.
Urbain, II, 400 ; — V, 421, 496 ; — VIII, 222.
Usuard, 108.

V.

vaisseaux antiques, 276.
Valerio de Belli, graveur, 242.
Valkenbourg (Lucas van), peintre, 467.
vandalisme, 430.
vapeur, 487.
Varick, manuscrit, 219.
Varinfroy (Gauthier de), maître d'œuvre, 1.
Vasari, 247, 310, 458.
vases, antiques en argent, 522 ; — à fleurs, 337-339 ; — funéraires en terre cuite, 347, 523.
Vatican, 76 ; — archives, 162, 163 ; — basilique, 18 ; — musée chrétien, 421.
Vatopedi, mosaïque et icône, 533.
Vaulsor, Ste Épine, 219.
Vaultrin Lud (le chne) (armoiries de), 46.
Vaux de Cernay, château, 489.
Velay, 419.
Venise, couronne votive, 385 ; — Ste Epine, 115, 227, 506 ; — pala d'oro, 126, 129, 385 ; — place St-Marc, 77.
Vents (les), 487.
Vénus, antique, 347 ; — de Milo, 163.
Vercelli, madone, 247.
Verhaegen (Arth.), 149.
Vermeil (les de), 504.
Vernet (H.), 513.
verre, doré, 421, 422 ; — du XIVe s., 523.
verriers, belges, 369.
Verrocchio, peintre, 96.
Verviers, église Ste-Julienne, 61 ; — *Société d'archéologie et d'histoire*, 72.
vêtement liturgique, ceinture papale, 268 ; — chape brodée, 351 ; — chape piviale, 311 ; — chapeau papal, 268 ; — chasubles, 18 ; — dalmatique : de Charlemagne, 436 ; — de Léon III, 18 ; — tiare, 268.
Veuillot (L.) (monument de), 90.
Vianden, château, 68 ; — peintures murales, 68.
Vicence, Ste Épine, 112 ; — manuscrit du XIVe s., 112
Victor Emmanuel, 426.
Vida (Jér.), 170.
Vie de Jésus-Christ (de Hans Wetchelin), 82.
Vienne, broderies flamandes, 351 ; — grand camée, 506 ; — musée du Belvédère, 468, 471 ; — portrait de Jean de Leeuw, 285.
Vierge Marie, 255, 258 ; — Annonciation, 198 ; — Assomption, 153 ; — (cheveux de la), 219 ; — Conception, 197 ; — conduite dans la maison de Joseph, 198 ; — couronnement, 199, 203 ; — dormition, 153 ; — (histoire de la), 193 ; — mariage, 198 ; — mort, 199, 203 ; — Nativité, 198 ; — présentation, 198, 203 ; — en prière, 198 ; — (statue de la), du XIVe s., 41 ; — romaine en bois, 68 ; — du XVIe s., 524.
Vieux (Dom Alex. des), 397.
villa romaine, 162.
Villabertram, croix d'autel, 440.
Villani (Matth.), 392.
Villebon, château, 524.
Villon (Franç.), 162.
Vinci (Léon. de), peintre, 45, 70.
Viollet-le-Duc, 25, 41, 194, 197, 288, 293, 332, 340, 447, 476, 477, 513.
Visconti (J. Galeazzo), 115.
Vision du Paradis (la), 72.
vitrail (lois du), 513, 514.
vitraux, à : Amboise, 59 ; — Anvers, 574 ; — Augsbourg, 25 ; — Bruxelles, 515 ; — Carcassonne, 515 ; — Chartres, 37, 524 ; — Conches, 515 ; — Dijon, 88, 204, 473 ; — Dreux, 512 ; — Etampes, 525 ; — Gand, 90 ; — Guignencourt, 449 ; — Hasselt, 90 ; — — Maredsous, 456 ; — Mons, 90 ; — Montmorency, 515 ; — Orléans, 67 ; — Paris, 182, 262, 369, 514 ; — Pepinster, 90 ; — Rouen, 294 ; — Saint-Dié, 48 ; — Saint-Ouen, 360 ; — du XIIIe s., 42 ; — du XIVe s., 42.
Viviers, bréviaire, 175.
Vladimir, 533.
Voge, 37, 138.
Vogt (Adam), 24.
voile de Ste Aldegonde, 495.
volute, 482, 484.
voûte, à coupole, 36, 47 ; — en éventail, 450 ; — en forme de dôme, 47.
Vriendt (de), peintre, 552.

W.

Wagen (Dr), 283.
Wattier (G.), 513.
Weale (W. H. J.), 259, 286.
Weimar, musée, 467.
Wenceslas, 229 ; — patriarche d'Antioche, 112.
West-Flandre (architecture de la), 330.
Westminster, cathédrale, 332 ; — retable du XIIIe s., 332.
Wevelghem, Ste Épine, 229 ; — reliquaire, 240.
Weyden (Roger Van der), 193, 194, 253, 254, 350.
Wilpert, 353.
Winendaele, château, 320.
Winghe (Phil. Van), 354.
Wint (Van), sculpteur, 376.
Wittenberg, 507.
Woerischoffen, 25.
Wolvinius (orfèv.) 118-127, 131, 384.
Worms, cathédrale, 31.

Y.

Yepes, 222.
Yolande de Bourgogne, 503.
York (Marguerite d'), 404.
Yortan, nécropole, 349, 523.
Yperman, peintre, 88, 154.

Z.

Zagar (J.), médailleur, 354.
Zagneus (le serpent), 70.
Zameth (Séb.), év., 338.
Zeitbloom, peintre, 28.
Zeitschrift für Christliche Kunst, 178, 451.
Ziebland, architecte, 22.
Ziziphus spina Christi 218.
Zurich, Ste Épines. 480

ERRATA & ADDENDA.

Page 155, 1re col. 28e ligne, au lieu de : *Mais ce n'est pas haut ;* lisez : *Mais ce n'est pas tout.*
» 156, 2e » 1re » » *Le marteau :* lisez : *le manche.*
» 203, la cinquième figure doit venir en second lieu.
» 424, La seconde figure doit être retournée haut en bas.
» 428, 2e col. 4e ligne en bas } au lieu de : *Rouen.*
» 452, 1r » 8e » » } lisez : *Nevers.*
» 530 1re » 15e » au lieu de : *M. Fage y a exposé les doléances du clergé de Tournai ;* lisez : *M. Faye y a exposé des doléances du clergé de Touraine.*

BINDING SECT. OCT 26 1967

N
7810
R4
t.50

Revue de l'art chrétien

PLEASE DO NOT REMOVE
CARDS OR SLIPS FROM THIS POCKET

UNIVERSITY OF TORONTO LIBRARY